

Bach-Jahrbuch

8. Jahrgang 1911

Im Auftrage der
Neuen Bachgesellschaft

herausgegeben

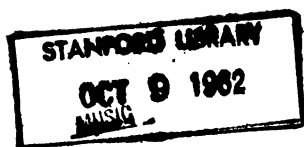
von

Arnold Schering

Mit 2 Bildnissen und 8 Facsimiles

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel
Berlin • Brüssel • Leipzig • London • New York

Copyright 1912 by Breitkopf & Härtel, Leipzig.



ML410

B1A7

Im Alter von 72 Jahren
Nach einer Rötzelzeichnung im Besitze der Königl. Bibliothek in Berlin.

Bach-Jahrbuch 1911.

Inhalt.

Werner Wolffheim (Berlin-Grünwald): Mein Herze schwimmt in Blut	1
Max Schneider (Berlin): Das sogenannte „Orgelkonzert d-moll von Wilhelm Friedemann Bach“	23
Werner Wolffheim: Bachiana	37
B. Fr. Richter (Leipzig): Zur Geschichte der Passionsaufführungen in Leipzig	50
Rudolf Wustmann (Bühlau bei Dresden): Tonartensymbolik zu Bachs Zeit	60
Christian Döbereiner (München): Über die Viola da Gamba und ihre Verwendung bei Joh. Seb. Bach	75
Hermann von Hase (Leipzig): Carl Philipp Emanuel Bach und Joh. Gottl. Im. Breitkopf.	86
Max Schneider: Zur Lukaspassion	105
Verzeichnis der Sammlung alter Musikinstrumente im Bachhaus zu Eisenach	109



„Mein Herze schwimmt in Blut“.

Eine ungedruckte Solo-Kantate Joh. Seb. Bachs.

Von Werner Wolffheim (Berlin-Grunewald).

Seitdem die von der alten Bachgesellschaft veranstaltete Gesamtausgabe der Werke J. S. Bachs abgeschlossen vorliegt, sind wohl hie und da kleinere, noch unbekannte, mehr oder weniger beglaubigte Kompositionen des Meisters aufgefunden worden, aber kein größeres Werk, das an sich oder für das Bild des gesamten Schaffens Bachs von Bedeutung gewesen wäre.

Um so erfreulicher ist es, daß hier von einer bisher übersehenen Komposition Bachs berichtet werden kann, die, unzweifelhaft echt, den reichen Schatz an geistlichen Kantaten, den wir besitzen, um ein wertvolles Stück vermehrt und; da ihre Entstehungszeit wenigstens annähernd bestimmt werden kann, auch für die Entwicklungsgeschichte Johann Sebastian einen Baustein hergibt.

* * *

Das „Verzeichnis des musikalischen Nachlasses des verstorbenen Kapellmeisters Karl Philipp Emanuel Bach“ ¹⁾ führt auf den Seiten 66 ff. die Werke J. S. Bachs an, die sich in dieser umfangreichen Sammlung befunden haben und darunter (S. 71) eine „Discantcantate: Mein Herze schwimmt

¹⁾ Hamburg: Schönböses 1790.

in Blut usw. Mit 1 Foboe. Eigenhändige Partitur, und auch in Stimmen.“ Schon 1770 hatten Bernhard Christoph Breitkopf und Sohn in ihrem „Verzeichniß Musicalischer Werke usw.“ auf S. 9 angezeigt: „Bach, Joh. Seb. Mein Herze schwimmt in Blute a Oboe, 2 Viol., Viola oblig. Sopran Solo e Fondamento. In Stimmen 1 Thlr.“

Es lagen also zwei höchst beachtenswerte Hinweise auf ein Bach'sches Werk vor, die aber merkwürdigerweise sowohl von den Redaktoren der Gesamtausgabe, welche ja verschiedentlich von nur dem Namen nach bekannten, aber unauffindbaren Kantaten berichten, übergangen, als auch von Ph. Spitta in seiner Bach-Biographie nicht verfolgt worden sind. Noch sonderbarer mutet es an, daß die Stimmen zu dieser Kantate seit langem zu dem alten Bestande der Musiksammlung der Königl. Bibliothek in Berlin gehören (Signatur: St. 459), und gänzlich unbeachtet geblieben sind, trotzdem C. F. Bitter darauf aufmerksam gemacht hat¹⁾.

Wilhelm Rust hat das Stimmenmaterial allerdings bereits im Jahre 1853 geprüft, wie aus dabeiliegenden Notizen von seiner Hand hervorgeht, und wohl auch, nachdem er in die Redaktionskommission der Bachgesellschaft eingetreten war, die Aufnahme der Kantate in die Gesamtausgabe ins Auge gefaßt²⁾. Mit seinem noch heute zu bedauernden, allzu frühen Auscheiden aus der Schar der Herausgeber ist die Ausführung dieses Planes, wie manches andere, zunichte geworden.

Die Aufschrift des Umschlages, in dem diese zum Teil autographen Stimmen verwahrt werden, zeigt die Hand R. Ph. E. Bachs und lautet: „Geistliche Cantate Mein Herze schwimmt im Blut à Soprano Solo, 1 Hautb., 2 Viol., Viola e Basso di J. S. Bach“. Es ist mit Sicherheit anzunehmen,

¹⁾ Johann Sebastian Bach. Bd. I, 2. Aufl. Dresden 1880, S. 299.

²⁾ In Wilhelms Rusts Nachlaß, den Herr Dr. Erich Prieger in Bonn besitzt, finden sich sorgfältige Abschriften dieses Stimmenmaterials. Herr Dr. Prieger hatte die Freundlichkeit, mir vor etwa Jahresfrist die Durchsicht des Rust'schen Nachlasses zu gestatten, wobei ich auf diese bis dahin unbeachtete Kantate Bachs aufmerksam wurde.

daß diese aus dem Besitze Georg Böckhaus herrührenden¹⁾ Stimmen, auf welche hernach näher eingegangen werden soll, mit den in Karl Philipp Emanuel Bachs Nachlaßverzeichnis erwähnten identisch sind.

Ließ sich auch schon aus diesem Materiale ein Bild von Art und Wesen der Kantate gewinnen, obwohl die Singstimme zu zwei Arten und der ganze Text darin fehlt, so können wir doch von einer Wiedergewinnung des Werkes erst jetzt sprechen, nachdem Herr C. A. Martienßen aus Berlin so glücklich gewesen ist, in der Königl. Bibliothek zu Kopenhagen die vollständige autographe Partitur der Komposition aufzufinden²⁾.

Die übrigen in der genannten Bibliothek verwahrten Manuskripte, welche Abschriften Bachscher Werke enthalten, lassen erkennen, daß zu Beginn des 19. Jahrhunderts in Kopenhagen eine, wenn auch vielleicht nicht allzu große Bachgemeinde bestanden hat, deren Mittelpunkt der Komponist Christoph Ernst Friedrich Weyse und der Musikliebhaber Petersen Grønland bildeten. Beider Interesse für Bachs Kunst ist wohl auf J. A. P. Schulz zurückzuführen, der bei Ayrnberger studiert und dessen Verehrung für Johann Sebastian übernommen hatte; er mag sie auf seinen Schüler Weyse weiter übertragen haben.

Von Weyses Hand — wie Herr Martienßen feststellte, — bewahrt die Kopenhagener Bibliothek eine Abschrift der Partitur unserer Kantate, an deren Ende sich der Vermerk findet: „1824 d. 5. Oktober, nach Joh. Seb. Bachs, des Verfassers, eigener Handschrift“. Obwohl jedem Kenner der Bachschen Handschriften nicht der geringste Zweifel auftauchen wird, daß die von Herrn Martienßen aufgefundene Partitur

¹⁾ Nach Mitteilung des Herrn Direktor Professor Dr. A. Koppermann.

²⁾ Herr Martienßen, der zur Zeit mit anderen drängenden Arbeiten beschäftigt ist, hat mir die Prüfung und Bearbeitung seines Fundes überlassen, damit das Bach-Jahrbuch noch rechtzeitig einen Bericht über die Kantate erhalten konnte. Für seine Bereitwilligkeit sei ihm auch hier gedankt, ebenso der Direktion der Königl. Bibliothek in Kopenhagen für ihr Entgegenkommen, das sie durch Überfendung der kostbaren Handschrift nach Berlin bewies.

autograph ist, kann diese Bemerkung Wenjes doch als noch sichernde Bestätigung dienen.

Auch darüber, wie diese Handschrift Bachs nach Kopenhagen gekommen sein mag, läßt sich eine begründete Vermutung aussprechen. Auf einer in der gleichen Bibliothek befindlichen Abschrift des ersten Chores der Bachschen Michaeliskantate „Es erhob sich ein Streit“ liest man den Vermerk: „Dem Herrn Justizrat Grönland in Copenhagen empfiehlt sich ganz ergebenst Georg Böschau 1821“. Stand aber Böschau mit dem Kopenhagener Bachkreise in Verbindung, so ist es mehr als wahrscheinlich, daß er es war, der das Autograph der Kantate an Grönland oder Wenje zur Kenntnisaufnahme und Abschrift schickte und aus irgend einem Grunde nicht zurückerhielt. Da Böschau den Nachlaß Karl Philipp Emanuels erworben hatte, ist auch anzunehmen, daß das Kopenhagener Autograph die „Eigenhändige Partitur“ des Nachlaßverzeichnis ist. So wird nun in Berlin und Kopenhagen getrennt verwahrt, was einst bei Philipp Emanuel und dann bei Böschau vereint war.

Die autographische Partitur der Kantate besteht aus fünf Blättern gelblichen Papiers in Klein-Folio-Format, die sich in einem blauen Umschlage befinden. Dieser trägt, von Philipp Emanuels Hand, die Aufschrift: „Cantate von J. S. Bach“ und, in moderner Schrift, den Zusatz: „Autogr.“ Am Kopfe des ersten Blattes liest man: „Cantata a Voce Sola — una Oboe — due Violini — una Viola Con . . .“ (Der Rest ist mit der Ecke des Papiers abgerissen.) Wie dieser Titel zeigen alle zehn Seiten Sebastians Schriftzüge, überall deutlich lesbar, mit ziemlich spitzer Feder hingesezt, wechselnde Eile beim Niederschreiben verrätend. Zahlreiche Korrekturen lassen erkennen, daß es sich, wofür auch das sonstige Bild des Manuskriptes spricht, um die erste Niederschrift der Komposition handelt, nicht etwa um eine Reinschrift, und beseitigen die Möglichkeit, aus dem Mangel der Namhaftmachung eines Komponisten in der Handschrift selbst etwa darauf zu schließen, daß man es mit einer Abschrift zu tun habe, die sich Sebastian von einem fremden Werke gemacht hat; falls dieser Gedanke, nach den oben erörterten Zeugnissen für die Autorschaft Bachs, überhaupt noch in Betracht kommt.

Das wichtigste ist jedoch, daß das Werk selbst Bachs Schöpfergeist deutlich spüren läßt.

Gleich das erste ausgedehnte Rezitativ (C, c moll, 22 Takte), das ohne instrumentale Einleitung die Kantate eröffnet, gehört zu den für Bachs Art charakteristischen Partien des Werkes. Von beiden Violinen und der Viola in langgezogenen, immer schmerzlicher werdenden Akkorden begleitet, beginnt der Solo-Sopran in zeilenweise abgehackten Phrasen erst klagend, dann erregter:



Mein Herze schwimmt in Bluth,

Weil mich der Sünden Bruth
In Gottes heil'gen Augen
Zum Ungeheuer macht.
Und mein Gewissen fühlet Pein,
Weil mir die Sünden nichts
Als Höllenpforten sein.

Mit einer scharffen, querständischen Wendung vom g moll-Dreiklang zum Sekundakkord der Dominante von As setzt ein heftig deklamierter Teil ein:

Verhaßte Lastermacht!
Du, Du allein
Hast mich in solche Noth gebracht,
Und Du, Du böser Adams-Samen
Raubst meiner Seelen alle Ruh,

der nach starken Modulationen arios in C dur klagend ausklingt:



und schlie: ßet_ ihr den Him: mel_ zu!

Von neuem erfassen Schmerz und Scham die reuige Seele,

Ach! Unerhörter Schmerz!
Mein ausgedorrtes Herz
Will ferner mehr kein Trost befruchten.
Und ich muß mich vor Dem verstecken,
Vor dem die Engel selbst ihr Angesicht verdecken.

die erst aufschreiet, dann in stiller Bekümmernis und Ehrfurcht versinkt. Zu dem wilden Wechsel in der Deklamation der Singstimme stehen die fast durchweg gehaltenen Akkorde der begleitenden Instrumente im Gegensatz; aber die heftig modulierenden Harmonien mit ihren gehäuften Sekund- und verminderten Septimenakkorden folgen der Erregtheit der Stimmung.

An den ruhigeren Ausklang des Rezitatives knüpft die erste Arie (C, c moll) an, die außer vom Continuo nur von einer Oboe begleitet wird.

Stumme Seufzer, stille Klagen,
Ihr mögt meine Schmerzen sagen,
Weil der Mund geschlossen ist.
Und Ihr nassen Tränenquellen
Könnst ein sichres Zeugniß stellen,
Wie mein sündlich Herz gebüßt.

Mein Herz ist iht ein Thränenbrunn,
Die Augen heiße Quellen.
Ach Gott, wer wird Dich doch zufrieden stellen?

Eine eigentümliche Form der Da capo-Arie liegt vor. Der erste Teil (Textzeile 1—3) wird wie üblich eingeleitet und abgeschlossen durch gleichlautende reine Instrumentalsätze; der Mittelteil der Arie aber zerfällt in zwei Abschnitte. Zunächst bringt die Singstimme die folgenden drei Textzeilen wie im Hauptteil von der Oboe begleitet; daran schließen sich ganz unvermittelt die Zeilen 7—9 als Rezitativ ohne Oboe. Dann folgt das Da capo. Es mag ein Zufall sein, daß durch die Einschlebung dieses sechstaktigen Rezitatives ein Gleichgewicht in der Ausdehnung zwischen dem Haupt- und dem Mitteltheile der Arie erreicht wird; beide zählen so $27\frac{1}{2}$ Takte. Dem Inhalte nach gehören die Textworte dieses Rezitatives zu den folgenden Zeilen der Dichtung, und auch musikalisch wird der Hörer leichter den Anschluß zu dem nächsten attonpagnierten Rezitativ finden, als zurück zum Hauptsatz der Arie.

Das Stück läßt sich seiner musikalischen Stimmung nach dahin charakterisieren, daß es — als Gegensatz zu der erregten

Einleitung des Wertes — auf den Ton schmerzlicher Resignation gestellt ist. „Still liegt“ die Oboe,



leise stöhnt die Singstimme allein auf, um dann ihre Seufzer



stum = me Seuf = zer, stil = le — Kla = gen

mit den Klagen des Instrumentes zu verbinden. C moll wird als Tonart festgehalten, durch einige Ausweichungen nach Es dur aufgehell.

Der erste Abschnitt des Mittelteiles geht über b moll nach g moll; er verarbeitet das thematische Material des Haupt-satzes; ein in der Singstimme auftauchendes neues Motto ist den vorher von ihr gebrachten seufzenden Tonfolgen nahe verwandt. Die folgenden, in kleinste Textteilchen zerrissenen rezitativischen Takte schließen bange fragend auf dem G dur-Dreitlang.

In dem anschließenden zweiten Rezitativ begleiten wieder die Streichinstrumente. Die Hoffnung auf die durch Reue verdiente Gnade Gottes:

Doch Gott muß mir genädig seyn,
Weil ich das Haupt mit Asche,
Das Angesicht mit Tränen wasche,
Mein Herz in Reu und Leid zerSchlage,

und das kniefällige Flehen darum:

Sopran hernach anhebt; sie behält die Führung in dem zweiten Abschnitte des Instrumentalsatzes, der das weitere motivische Material für die Begleitung bringt (eine orgelpunktartige, in trillernden Akkorden auslaufende Gruppe fällt auf), und begleitet allein, imitierend und Kontrapunktierend, die ersten zwölf Takte der Singstimme. Das Einsatzmotiv,



das, auf unbetontem Takteile beginnend, sich hinabbeugt, überträgt klar das Textbild ins Musikalische; das Wort „Reue“ wird ausdrucksvoll verzerrt. Mit dem Einsatze aller Streicher beginnen kleine Imitationen zwischen der Singstimme und der ersten Violine. Obwohl thematisch nichts neues gebracht wird und die Harmonik einfach ist, ermüdet der bis zum Beginn des Mittelsatzes sehr lange erste Teil (90 Takte) nicht. Die im großen Bogen geführte, warme Melodie, der klanglich überaus reizvolle Satz, der innige Gefühlsgehalt lassen das nicht zu, und eine eigentümliche Mischung im Stimmungston fesselt dauernd. Denn in die reuevolle Demut des Sünders schimmert die Zuversicht auf Vergebung hinein. Bach erzielt dies einmal durch die Verwendung der im Verhältnis zu allem Vorangegangenen besonders hellen Es dur-Tonart, sodann durch die ruhige Harmonik und nicht zuletzt durch die Führung des Basses, der so fest und wie selbstsicher daherschreitet. Die Sonne Italiens leuchtet über dem Stüde, das aus dem gleichen Boden entsprossen scheint, der Händels Kunst sich voll entfalten ließ.

Das erste Bekenntnis der Schuld und die Bitte um Geduld im Mittelsatze — nur vom Continuo gestützt — kommt leinlaut heraus; aber mit dem Wiedereintritte der Streicher, der Wiederaufnahme der Motive und dem Hineingleiten in die Melodie des ersten Teiles bricht die alte Hoffnung sich Bahn. Mit einem Gebete, das sich erhört weiß, klingt der Mittelsatz verklärt aus:

Adagio.

Violine 1. 2.

Viola.

Singstimme.

Ge: duld, Ge: duld.

Continuo.

Ha: be doch Ge: duld mit mir!

Man wird, wenn man diese Arie für sich allein betrachtet, nicht in Abrede stellen können, daß der Inhalt des Textes in Bachs Vertonung nicht voll und ungefärbt zum Ausdruck kommt, und daß die Art der Empfindung, die aus ihm zunächst herausgedeutet werden muß, eine andere ist, als die durch die Musik erweckte. Beurteilt man das Stück aber als Teil der ganzen Kantate, so wird man gewahr, mit welchem Feingefühl Bach die Linie führt, und wie die Entwicklung des seelischen Dramas ihn zu dieser Textauslegung berechtigte. Von tiefer

angstvoller Zerknirschung über die begangenen Sünden führt der Weg zu jubelnder Freude über die durch Reue, Buße, Gebet und Gnade erlangte Vergebung. Hier in dieser Arie liegt der Wendepunkt, wo das erste Empfinden milde ausklingt, das zweite leise anhebt; beide fließen zusammen und geben den Stimmungsaftord, der im Grunde eine stärkere Vertiefung des Textgehaltes bedeutet, als ein schärferes Betonen dessen, was ohne weiteres aus den Worten herauszulesen ist.

Der nun einsetzende, als solcher nicht gekennzeichnete zweite Teil der Kantate hält sich nicht ganz auf der Höhe des Vorangegangenen. Schon das kurze Überleitungszitativ

Auf diese Schmerzensreu
Fällt mir alsdann
Dih Trostwort bey:

wirkt wie ein Verlegenheitsweg zu dem folgenden „Chorale con Viola obligata“ (C, F dur):



Ich Dein betrübtes Kind,
Werf alle meine Sünd,
Soviel ihr in mir stecken
Und mich so hefftig schrecken,
In Deine tieffen Wunden,
Da ich stets Hehl gefunden.¹⁾

Die Gleichförmigkeit, mit der die obligate Viola in ununterbrochener Sechzehntelbewegung dahinfließt, mit einer Verkürzung der jeweiligen Chormelodiezeile beginnend, dann aber überwiegend in Akkordbrechungen sich ergehend, wird selbst dann nicht wesentlich reizvoller wirken, wenn sie mit Verzierungen ausgestattet wird. Da auch der Baß an dem Einerlei eines dauernden Fortrollens in Achtelnoten festhält, bleibt es eine schwierige Aufgabe für die Sängerin und den Akkompagnisten, inneres Leben und Farbe in die zwar vielfältige, aber starre Bewegtheit zu bringen.

¹⁾ Es ist bisher nicht gelungen diesen Choral festzustellen.

Im anschließenden Rezitative:

Ich lege mich in diese Wunden
 Als in den rechten Felsenstein;
 Die sollen meine Ruhstadt seyn.
 In diese will ich mich im Glauben schwingen
 Und drauf vergnügt und fröhlich singen:

begleiten wieder die Streicher. Durch eine lange Koloratur
 hebt die Singstimme das Wort „fröhlich“ hervor.

Und wirklich, die letzte Arie ($12/8$, B dur):

Wie freudig ist mein Herz,
 Da Gott versöhnet ist
 Und mir nach Reu und Leid
 Nicht mehr die Seligkeit
 Noch auch sein Herz verschließt.

ist mehr auf einen fröhlichen, als auf einen befreit-freudigen
 Ton gestimmt.

Gigueartig ist das Ganze gehalten. Das Instrumental-
 ritornell, in dem auch die Oboe wieder zu Worte kommt, be-
 ginnt mit drei Einfäßen des Themas:



und sprudelt dann munter fort. Nicht anders trällert die
 Singstimme dahin. Im Mittelteil, der mit einigen von den
 Instrumenten nicht begleiteten Taktten schließt, ist der Fluß
 der Bewegung etwas weniger lebhaft, aber die Grundstimmung
 wird beibehalten; so wirkt die Schlußwendung nach g moll
 nicht ganz überzeugend. Das anmutige Stück wiegt an
 dieser Stelle, selbst wenn man gegen den angeschlagenen
 Ton fast ausgelassener Fröhlichkeit in einem geistlichen Musit-
 werke prinzipiell nichts einzuwenden hat, im Verhältnis zum
 Vorangegangenen etwas gar zu leicht, bringt aber die Kantate
 zu einem wirksamen Abschluß.

Doch gerade diese letzte Arie scheint Bach besonders am Herzen gelegen zu haben. Aus dem Berliner Stimmenmateriale ergibt sich, daß von diesem Stücke vier verschiedene Fassungen existiert haben, die zwar im wesentlichen mit der des Kopenhagener Autographes übereinstimmen, aber doch im einzelnen erheblichere Abweichungen zeigen. So liegt da eine Partitur der Arie von Bachs eigener Hand vor, die nur eine Violinstimme aufweist; die Partie der zweiten Violine ist zum Teil in die der ersten Geige, zum Teil in die der Viola hineingearbeitet; dagegen tritt eine selbständige Cellostimme auf. Andere autographische Stimmen zu dieser Arie — einmal 1. und 2. Violine, dann Violine und Viola — zeigen wieder unter sich, wie gegenüber den Kopenhagener und Berliner Partituren der Arie Varianten.

Daß sich Bach noch wiederholt mit dem Werke beschäftigt hat, geht auch aus Folgendem hervor: Die Partie der Viola obligata im Chorale findet sich in den Stimmen einmal für dies Instrument, sodann für Violoncello in einer von der ursprünglichen verschiedenen, durch ausgeschriebene Verzierungen belebteren Fassung, und schließlich für Viola da Gamba übertragen. Diese letzte Stimme ist, bis auf die hier angewandte Notierung im Violinschlüssel, gleichlautend mit der Viola da Gamba-Stimme, die im 41. Jahrgang der Ausgabe der Bachgesellschaft (S. 202) als „zu einer unbekannten Kirchenkantate“ gehörig abgedruckt ist.

Im übrigen bieten die vorhandenen zwanzig Stimmen nicht viele wesentliche Abweichungen. Sie scheiden sich in zwei Gruppen, von denen die eine in der Tonart der Kopenhagener Partitur, die andere einen Ganzton höher steht; beide liegen bis auf die Singstimme, die sich aber auch zum Teil aus dem Kontinuopart ergibt, vollständig vor. Für die in den einzelnen Stücken wechselnde Besetzung der Kontinuobegleitung finden sich ausreichende Anhaltspunkte. Die eigentliche Kontinuostimme weist eine weit reichere Bezifferung auf, als die Originalpartitur, in der sie für die zweite Arie fast gänzlich, für den Choral und das Schlußstück überhaupt fehlt. Ein großer Teil der Stimmen ist autograph, die anderen, von Kopistenhand geschriebenen, sind jedoch auch fast alle von Bach durchgesehen

und verhältnismäßig reichlich mit Vortragszeichen versehen worden und dadurch von besonderer Wichtigkeit.

Sie sind aber auch für die Beantwortung der Frage, wann die Kantate entstanden sein mag, von einiger Bedeutung.

Innere wie äußere Merkmale deuten auf eine frühe Entstehungszeit.

Entscheidend ist der Charakter der Musik selbst. Der Gesamteindruck ist der, daß die Kantate trotz vieler Schönheiten und mancher bedeutenden Partien stilistisch nicht zusammengehört mit selbst schwächeren Werken aus der Zeit höchster Reife der schöpferischen Tätigkeit Bachs. Im einzelnen deutet die in der zweiten Arie so stark wie sonst selten zutage tretende Beeinflussung durch italienische Vorbilder darauf, daß die Kantate in einer Periode des Werdens und Wachstums entstanden ist, und die Gestaltung der Arien überhaupt bestätigt diese Annahme. Es ist noch ein Ringen um die Bewältigung der neuen Da capo-Form zu spüren. Für die Frühzeit ihrer Anwendung bei deutschen Komponisten ist es charakteristisch, daß, wie in der vorliegenden Kantate der Mittelsatz im wesentlichen nur das thematische Material des Hauptteiles verarbeitet, sich Partien finden, in denen die vorher instrumental begleitete Singstimme plötzlich vom Continuo allein akkompagniert wird, und daß, wie hier in allen drei Arien, die Rückkehr zum ersten Teile nicht direkt erfolgt, sondern durch einen Übergang rezitativischer oder anderer Art vermittelt wird. Bei Bach sind diese Eigentümlichkeiten Kennzeichen früherer Werke, aus der Zeit um 1714¹⁾. Ebenso die Rezitativbehandlung mit dem Hineingleiten in oft ganz kurze ariose Phrasen. Auf das Jahr 1714 weisen auch Anklänge an die Kantate „Ich hatte viel Bekümmernis“ (B. G. Nr. 21), die nach Bachs eigener Angabe in diesem Jahre entstanden ist. Die Anfangsstätte des ersten Rezitatives dort (Jahrg. 5¹ S. 15) stimmen in den

¹⁾ Vgl. z. B. die Kantaten „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt“ (1713 oder 1714 entstanden) B. G. Jahrg. 32 S. 172; „Uns ist ein Kind geboren“ (nicht später als 1714 entstanden) B. G. Jahrg. 30 S. 37; „Komm, Du süße Todesstunde“ (1715) B. G. Jahrg. 33 S. 15. Die Datierungen nach Spitta.

begleitenden Streicherstimmen und in dem bezifferten Basse fast genau mit dem Beginne unserer Kantate überein; auch die Sopranarien mit Oboebegleitung haben in beiden Werken verwandte Züge.

Auf einen zeitlichen Zusammenhang zwischen diesen Kantaten deutet auch der Umstand, daß sich in dem erhaltenen Stimmenmateriale zu beiden Werken Blätter finden, die von der Hand des gleichen Kopisten herrühren¹⁾.

Die anderen äußeren Merkmale stützen diese Datierung. Die Handschrift der Kopenhagener Partitur zeigt die Charakteristika dieser Weimarer Zeit: die noch gemischten Formen der Auflösungszeichen²⁾, des C-Taktzeichens, die besondere Linie des Violinschlüssels, die noch willkürlich wechselnde Anwendung gesonderter C-Schlüssel für Instrumente und Singstimmen, endlich den ganzen hie und da noch spitzigen Duktus der Notenschrift.

Schließlich führt die Untersuchung des Papiers in dem gesamten Materiale zu dem gleichen Resultate. In den von Bach in der Weimarer Zeit verwendeten Papieren finden sich hauptsächlich zwei Wasserzeichen, von denen das eine bis etwa 1715 überwiegt, das andere von diesem Jahre an fast ausschließlich vorkommt. Die Kopenhagener Partitur weist das erste, das Berliner Partiturbruchstück, welches ja später entstandene Abänderungen enthält, ebenso wie die autographen Stimmen das zweite Wasserzeichen auf³⁾.

Leider ist es bisher nicht gelungen, Grundlagen zu bestimmten Angaben über den Text der Kantate zu gewinnen, wodurch unter Umständen eine noch präzisere Datierung der Kantate sich ermöglichen ließe. In den von Bach in der Weimarer Zeit bevorzugten gedruckten Sammlungen von E. Neumeister und G. Franck findet sich der Text nicht. Manches

1) Darauf weist B. Rust in den oben erwähnten Notizen hin.

2) Vgl. Spitta, J. S. Bach Bd. I, S. 833.

3) Die andere Stimmengruppe (in d moll beginnend) zeigt in einigen Blättern das Wasserzeichen des Papiers, welches Bach in den ersten Jahren seiner Leipziger Zeit verwendete. Es geht hieraus hervor, daß er das Werk in Leipzig wieder zur Aufführung brachte, was darauf schließen läßt, daß er es selbst nicht gering einschätzte.

deutet auf Neumeister, bei dem auch die Zeile „Ach! Mein Herze schwimmt im Blute“ wiederholt vorkommt¹⁾.

Vergleicht man unsere Kantate mit der einzigen aus der Zeit vor der Übersiedelung nach Leipzig bisher bekannt gewordenen reinen Solo-Kantate Bachs „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt“ (B. G. Nr. 160), die nicht später als zum 1. April 1714 komponiert wurde,²⁾ so wird man jene als die vermutlich etwas früher entstandene bezeichnen müssen und auch so, da Bach gern mehrere Werke der gleichen Art hintereinander schuf, auf das Jahr 1714 geführt³⁾.

* * *

Da wir von Bach sonst überhaupt nur drei geistliche Kantaten für Solo-Sopran besitzen (B. G. Nr. 51, 52, 84), von denen nur eine („Jauchzet Gott“ B. G. Nr. 51), wie die vorliegende, auch auf den mehrstimmigen Schlußchoral verzichtet, und da die Anforderungen an die instrumentale Besetzung hier gering sind, steht zu hoffen, daß sich auch die Praxis für das Werk interessieren⁴⁾ und weite Kreise von seinem Werte überzeugen, mit seinen Schönheiten erfreuen wird.

¹⁾ Vgl. Erdmann Neumeister Fünffache Kirchen-Andachten. Leipzig: Johann Grohens Erben, 1716. S. 410 und 517.

²⁾ Vgl. Spitta a. a. O. Bd. I, S. 495 und 798.

³⁾ Es sei erwähnt, daß die bisher schlecht beglaubigte Solo-Kantate „Meine Seele rühmt und preist“ (B. G. Nr. 189) manche Verwandtschaft formaler und melodischer Natur mit „Mein Herze schwimmt in Blut“ aufweist, und somit Bachs Autorschaft wahrscheinlicher wird.

⁴⁾ Herr C. A. Martienßen beabsichtigt, die Kantate baldmöglichst im Drucke vorzulegen.

Aria.

Andante.

Violino I. 2.

Viola

Basso





First system of musical notation. It consists of four staves. The top two staves are for the piano accompaniment, and the bottom two are for the vocal melody. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The lyrics 'Tief ge = bückt und vol = ler' are written below the vocal staff.

Second system of musical notation. It consists of four staves. The top two staves are for the piano accompaniment, and the bottom two are for the vocal melody. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The lyrics 'Neu = = = = = e, und vol = ler' are written below the vocal staff.

Third system of musical notation. It consists of four staves. The top two staves are for the piano accompaniment, and the bottom two are for the vocal melody. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The lyrics 'Neu = = = e lieg — ich — lieb = ster' are written below the vocal staff.

Gott vor dir, tief ge = bückt und vol = ler

The first system of the musical score consists of four staves. The top two staves are for piano accompaniment, with the right hand playing a melodic line and the left hand providing harmonic support. The bottom two staves are for the vocal melody. The lyrics 'Gott vor dir, tief ge = bückt und vol = ler' are written below the vocal staff. A trill ornament is indicated above the final note of the vocal phrase.

Neu = e und vol = ler Neu = :

The second system continues the musical piece with four staves. The piano accompaniment and vocal melody are further developed. The lyrics 'Neu = e und vol = ler Neu = :' are written below the vocal staff.

The third system concludes the musical piece with four staves. The piano accompaniment and vocal melody reach their final notes. The system ends with a double bar line.

The musical score is written for piano and voice. It consists of three systems of staves. The piano part is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The vocal part is written in the soprano clef. The lyrics are in German and are written below the vocal staff.

System 1:

Vocal: = e, tief ge = bückt und vol = ler Neuz- lieg-

System 2:

Vocal: — ich lieg — ich lieb = ster Gott vor dir

System 3:

Vocal: tief ge-bückt, tief ge = bückt und vol = ler

Neu = e lieg ich lieb-ster

The first system of the musical score consists of four staves. The top two staves are for piano accompaniment, with the right hand featuring trills (tr) on the first and third measures. The third staff is the vocal melody, and the fourth is the bass line. The lyrics "Neu = e lieg ich lieb-ster" are written below the vocal staff.

Gott lieg ich lieb-ster Gott vor dir.

The second system of the musical score also consists of four staves. The top two staves are for piano accompaniment. The third staff is the vocal melody, and the fourth is the bass line. The lyrics "Gott lieg ich lieb-ster Gott vor dir." are written below the vocal staff.



Das sogenannte „Orgelkonzert d-moll von Wilhelm Friedemann Bach“.

Von Max Schneider.

Der 38. Jahrgang der großen Bach-Ausgabe enthält in seiner zweiten Abteilung vier Orgelkonzerte „nach Antonio Vivaldi“, die nachträglich von Graf Waldersee¹⁾, Arnold Schering²⁾ und Ernst Prätorius³⁾ genauer bestimmt und kritisch besprochen wurden mit dem Ergebnis, daß die vier Werke ursprünglich Konzerte (Concerti grossi) für Streichinstrumente und Continuo von Johann Ernst von Sachsen-Weimar (1 und 4) und Antonio Vivaldi (2 und 3) sind, von Johann Sebastian Bach in teilweise veränderter Fassung auf die Orgel übertragen.

Diesen in der Bach-Ausgabe gedruckten Orgelkonzertbearbeitungen Sebastians muß noch eine fünfte hinzugefügt werden, vielleicht die wertvollste und — bekannteste; allerdings kennt man sie bisher nicht unter dem rechten Namen. Es ist das sogenannte Orgelkonzert d-moll von Wilhelm Friedemann Bach, welches wohl hauptsächlich durch August Stradals Bearbeitung für Klavier die jetzige weite Verbreitung und Beliebtheit gefunden hat. Stillistisch stand das

¹⁾ Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft I, Leipzig 1885, S. 356 ff.

²⁾ Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft IV, Leipzig 1902/3, S. 234 ff. und V, S. 565 ff.

³⁾ Ebenda VIII, Leipzig 1906/7, S. 95 ff.

danfbare und sehr wirkungsvolle Stück schon immer vereinzelt (sehr hoch) unter Friedemann Bachs Werken. Nun löst sich das Rätsel, denn Friedemann kommt hier weder als Komponist noch als Bearbeiter in Betracht. Was ihn bewog, seinen Namen auf das Manuskript des Konzertes zu setzen, wird schwerlich je aufgeklärt werden.

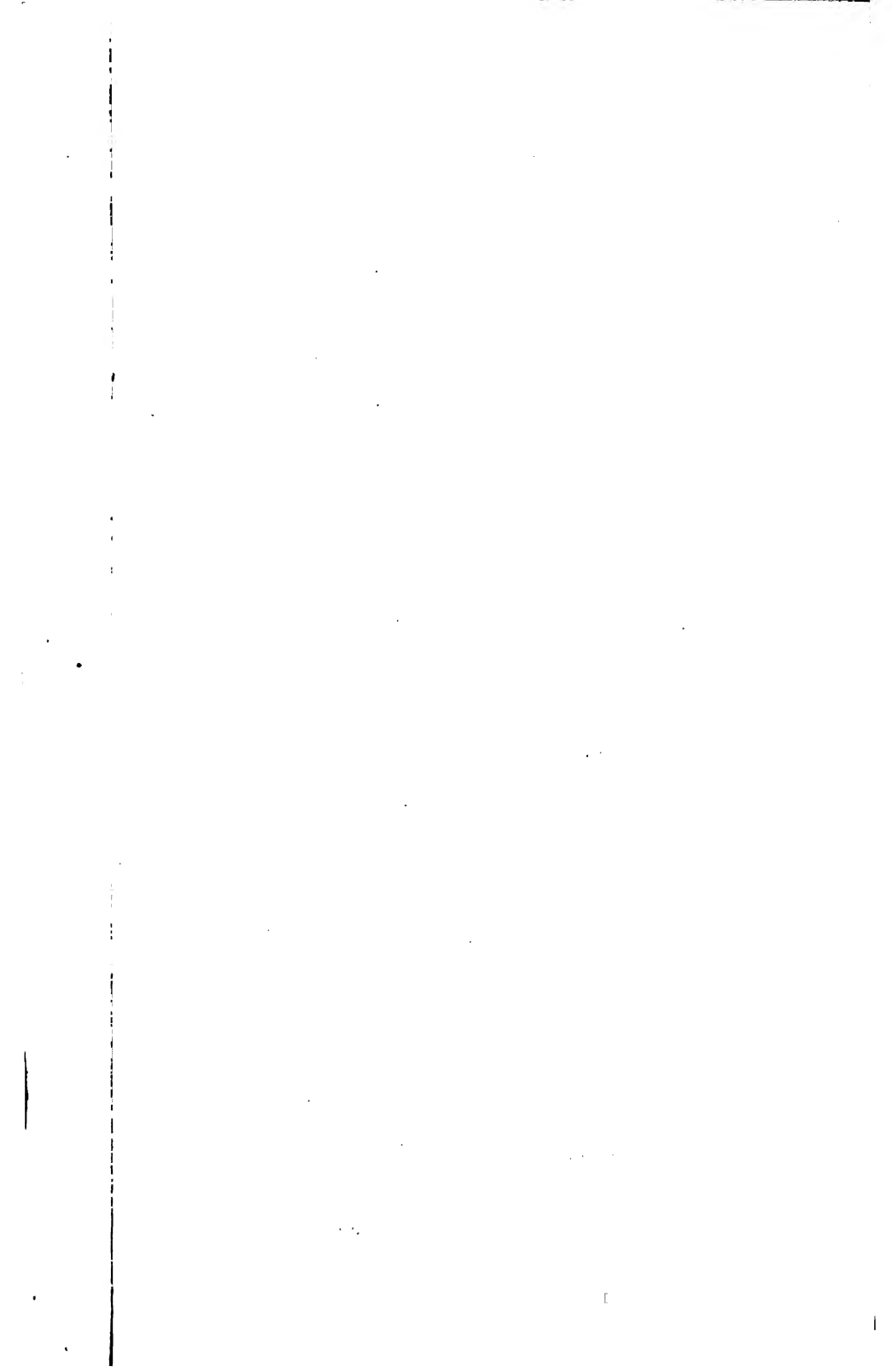
Das Werk wurde komponiert von Antonio Vivaldi als Concerto grosso (Op. 3 Nr. 11) für Streichinstrumente mit Continuo, und kein Geringerer als Johann Sebastian Bach schuf es um zu dem heute so viel gespielten „Concerto a 2 Clav. et Pedale“.

Diese Feststellung stützt sich auf zwei hinlänglich bekannte Handschriften der Berliner königlichen Bibliothek¹⁾. Die eine rührt von Johann Sebastian selbst her, die andere von einem der Hamburger Kopisten Carl Philipp Emanuel Bachs, und diese letztere ist es, aus deren verschiedenartigen Titelnotizen man vor einiger Zeit Vivaldi als Komponisten „entdeckte“. Daß diese Notizen von vier verschiedenen Händen geschrieben sind, und daß die älteste von ihnen auch Joh. Seb. Bach als Autor angibt, würdigte man offenbar ebensowenig einer besonderen Untersuchung, wie die diplomatischen Merkmale der anderen, Johann Sebastians Feder zugehörigen. Griepenkerl, der Ende des Jahres 1844 das Konzert bei Peters in Leipzig herausgab, beginnt sein Vorwort:

„Die Handschrift, nach welcher die gegenwärtige erste Ausgabe dieses Orgelkonzertes gestochen ist, gehört zu den merkwürdigsten, die man besitzt. Die Komposition ist von W. F. Bach, die Abschrift von der eigenen Hand seines Vaters, wie beide es auf dem Titel eigenhändig bezeugen²⁾. . . . Noch eine zweite, aber mangelhafte Abschrift dieses Concertes von J. P. Kellners Hand findet sich in meiner Sammlung, auf welche J. S. Bach als Componist angegeben ist; auch erinnere ich mich, an einem anderen Orte die Fuge unter J. S. Bachs Namen gefunden zu haben. Beide Angaben erweisen sich durch die obige doppelte Beglaubigung als falsch. Fehlte sie aber auch, so würden doch Styl und Geist dieser Composition es dem Kenner unzweifelhaft machen, daß sie nicht von dem Vater herrühren könne. In das Largo mußte ihm unfehlbar den ältesten Sohn desselben als den Komponisten

¹⁾ Mus. Ms. P. 330 und 289.

²⁾ Man vergleiche hierzu das dem Bachjahrbuche beigegebene Facsimile.





bezeichnen . . . Die Zeit der Entstehung des vorliegenden Concertes ist nicht genau anzugeben möglich. Von 1733 bis 1747 war W. F. Bach Organist an der Sophientirche in Dresden. In diese Jahre fällt die Composition des Concerts. Nicht früher; denn sie zeigt die vollendete Reife ihres Meisters. Nicht später; denn der Vater litt in seinen letzten Lebensjahren an Augenschwäche und war nach seiner Zurückkunft von im Jahre 1747 mit dem „musikalischen Opfer“ und der „Kunst der Fuge“ zu sehr beschäftigt, als daß er an Abschriften fremder Compositionen hätte denken können. Auch zeigt die Abschrift keine Spur einer Augenschwäche.“

Seit dieser Erstausgabe geht das Werk unter Friedemann Bachs Namen.

So klar sich nun der hochverdiente Griepenkerl über den Stil des Konzertes im wesentlichen ist, so unsicher, ja irrig bleibt seine Beurteilung der Handschrift selbst.

Wie bekannt und schon mehrfach beschrieben¹⁾, übertrug Johann Sebastian Bach während seiner Weimarer Tätigkeit (1708—1717) eine ganze Anzahl von Orchester- (und auch Solo-) Konzerten anderer Meister auf die Orgel oder auf das Klavier. Eine dieser Übertragungen haben wir nun in dem d-moll-Orgelkonzert vor uns; sie ist zugleich das bisher einzige bekannte Autograph einer Orgelkonzertbearbeitung von Joh. Seb. Bach. Die Untersuchung der Handschrift ergibt alle Merkmale für ihre Entstehung in Weimar. Nicht nur die Schriftzüge selbst gehören dieser Zeit an, sondern auch das Papier; es ist daselbe, wie das von Bachs Freunde und Kollegen Joh. Gottfried Walther häufig benutzte, mit den beiden für die Weimarer Zeit charakteristischen Wasserzeichen:



Damit entfällt Friedemann Bach als Komponist und als Bearbeiter, denn er war 1717, als sein Vater Weimar verließ, erst sieben Jahre alt. — Es gibt aber noch ein anderes, leider etwas unerquickliches Kriterium gegen Friedemann. Die Aufschrift auf dem oberen Rande des Sebastianischen Autographs²⁾ lautet: „Concerto a 2 Clav. et Pedale“; wenig

¹⁾ Waldersee, Schering, Prätorius a. a. O.

²⁾ Siehe das Facsimile.

oberhalb rechts steht von der Hand des alten Wilhelm Friedemann Bach: „di W. F. Bach“ und darunter: „manu mei Patris descript:“ (um). Nun war die ganze Handschrift einst in Joh. Nikolaus Forkels Besitz¹⁾, und Forkel, der erste Bachbiograph von Belang, hat nachweisbar von dem ihm persönlich bekannten Wilh. Friedemann Bach Handschriften Sebastians durch Kauf erworben. Der Zusatz „di W. F. Bach“, mit schon unsicheren Zügen geschrieben, erscheint daher in einem sehr sonderbaren Lichte.

Daß Johann Sebastian weder sich noch Vivaldi in der Überschrift des Konzertes nennt, kann weiter nicht auffallen, schrieb er doch häufig auch bei seinen eigenen Kirchenkantaten seinen Namen nicht auf die Partituren, sondern auf den Umschlag, mit dem sie oder die Orchesterstimmen umhüllt zu werden pflegten. Ein Umschlag zu dem d-moll-Konzert fehlt.

Vivaldis op. 3 war, wie ein Verlagskatalog des bekannten Amsterdamer Musikdruckers Estienne Roger²⁾ beweist, bereits vor 1716 gedruckt zu haben. Dieser „Catalogue de Musique“ erschien im Jahre 1716 als Anhang zum zweiten Bande einer (dem Titel nach anonymen) „Histoire des Sevarambes“ und verzeichnet auf Seite 340/41 unter den Verlagsnummern 50 und 51 die beiden Teile von Vivaldis Op. 3 zum Preise von je 5 fr. Bedenkt man, daß dieser Katalog über 400 ausschließlich musikalische Verlagsnummern enthält, so muß das d-moll-Konzert schon erheblich vor 1716 erschienen sein. Das Op. 3 war das erste Konzertwerk Vivaldis, und 1714 beginnt auch Quanz, begeistert von der „damals ganz neuen Art von musikalischen Stücken“, sich einen „ziemlichen Vorrat“ davon zu sammeln³⁾.

Das aus Vivaldis Orchesterkonzert (Op. 3: „Concerto XI con due Violini Violoncello obligato“) gestaltete Orgelkonzert selbst zeigt uns Johann Sebastian Bach, den Bearbeiter.

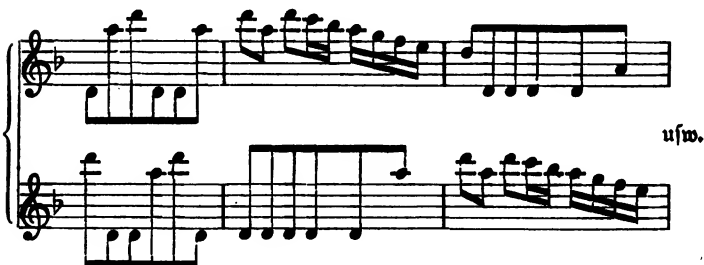
¹⁾ Nach dem erwähnten und teilweise mitgeteilten Vorworte Griesenkerls, der die jetzt der Berliner königlichen Bibliothek gehörige Handschrift aus Forkels Nachlasse erwarb.

²⁾ Königl. Bibliothek Berlin.

³⁾ Siehe seine Autobiographie in Marpurgs „Kritischen Beiträgen“ I Berlin 1754/55, S. 205.


Wie hätte er sich auch dieses Stück entgehen lassen können, da er aus demselben Vivaldischen Op. 3 fünf andere Konzerte bearbeitete. (Die Klavierkonzerte 1, 5, 7 „nach Vivaldi“, das Konzert für 4 Klaviere und Orchester, und das zweite Orgelkonzert.) Einige Stellen seien als Beispiele für den Geist und für die stilistische Größe der Umgestaltung hier angeführt.

Gleich der gewaltig gesteigerte Orgelpunkt des ersten Sazes (vgl. auch das Faksimile) ist Sebastianisch, denn bei Vivaldi beginnen zwei Sologeigen, ohne jede Begleitung und den Orgelpunkt gleichsam nur andeutend:



Bach erweitert das etwas umgestaltete und dann kanonisch geführte Thema im Anschluß an Takt 6 um einen Takt zu:



Die  Afforde wie die ganze Stimme der rechten Hand in den 12 Taktten vor dem überleitenden Grave sind durchweg Bachisch und eigentlich nur Generalbaß-Ausführung. Bemerkenswert erscheint dabei der Schluß vor dem Grave:

Vivaldi:




Bach:

1)



(Brustpos. Oct. 4')

(Oberw. Princip. 8' et Oct. 4')

(Subbass 32')

1) Bis zur Fuge ist ♯ nicht vorgezeichnet!



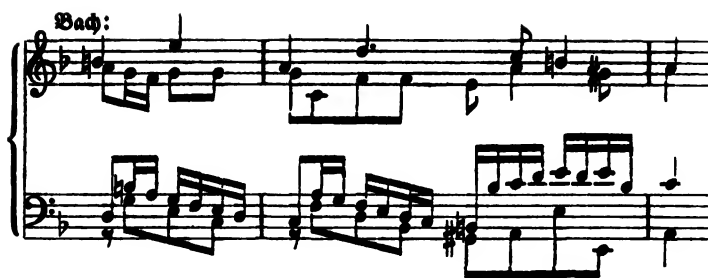
Das Thema der Fuge ist unverändert übernommen, ebenso der Aufbau im allgemeinen. Vivaldi läßt jedoch schon das Fugenthema vom Cembalo affordisch begleiten; Bach verzichtet auf diese Füllung, solange der Satz streng kontrapunktisch bleibt.

Vor Kadenzzen wird in der Bearbeitung gern geglättet; z. B. in Takt 12 der Fuge:

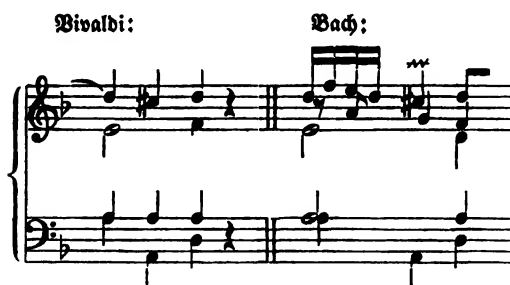


Zuweilen sehen wir einen Kontrapunkt weitergeführt,





oder es werden Teilschlüsse in der Oberstimme verziert, z. B.
Takt 20:



Auch kommt Diminution eines Kontrapunkts vor:



Das sogenannte Orgelkonzert d-moll v. Wilhelm Friedemann Bach. 31

Vivaldi:

(Takt 42)

Bach:

Vivaldi:

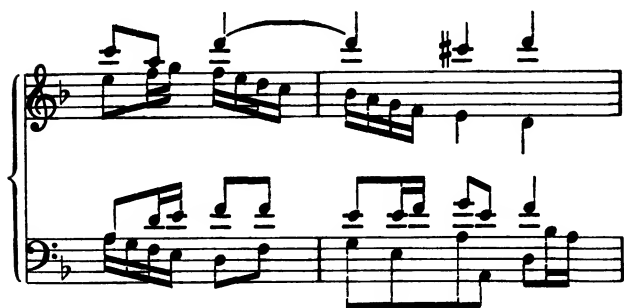
(Takt 58)

Bach:

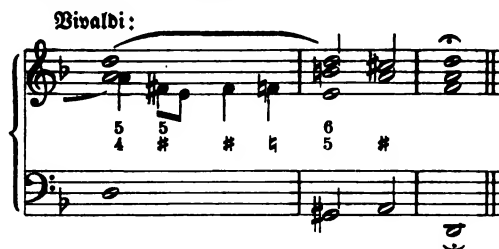
oder, man darf wohl sagen, Neukomposition kleinerer Abschnitte, z. B. Takt 37:

Vivaldi:

Das sogenannte Orgelkonzert d-moll v. Wilhelm Friedemann Bach. 33



Der Schluß vor dem Largo steht bei Vivaldi so aus:



Was wird durch die Bach'schen Mittelftimmen aus diesen drei Tacten:



Das tiefempfundene Largo in bis auf die notwendig gewordene enge Lage der Begleitharmonien unverändert übernommen, nur wurde der schöne Oktavsprung der Melodie



am Schlusse des vierten und zwölften Tactes wegen der beschränkten Orgel in eine Quinte



verkürzt. Auch der Mordent auf dem a (punktirtes Viertel) des elften Tactes steht nicht bei Vivaldi.

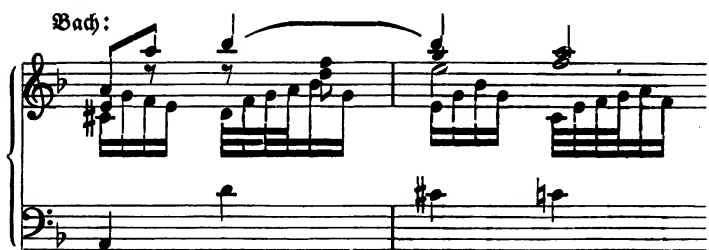
Aus dem letzten Satz des Konzerts ist die folgende dreimal fast gleich wiederkehrende Stelle (z. B. von Tact 11 ab) bemerkenswert:

Das sogenannte Orgelkonzert d-moll v. Wilhelm Friedemann Bach. 35

Vivaldi:



Bach:



ebenso die nur rhythmisch ausgestaltete Begleitung der letzten Sechzehntelperiode vor dem Schlusse

Vivaldi:



The image contains three systems of musical notation, likely for organ. Each system consists of a treble and bass staff. The first system shows a melodic line in the treble and a bass line with some figured bass notation (6, 5, #). The second system is labeled 'Bach:' and shows a more complex melodic line in the treble. The third system continues the melodic line in the treble and the bass line.

die Nachahmung der nachschlagenden Bässe ohne harmonische Füllung überrascht, wirkt aber vortrefflich auf der Orgel.

Die vorstehenden Beispiele dürften genügen, um zu eingehendem, lohnendem Vergleiche von Bearbeitung und Original anzuregen und zu erkennen, daß Wilhelm Friedemann Bach an dem schönen, hoffentlich nicht länger unter seinem Namen erscheinenden Werke auch stilistisch keinen Teil hat.

Wir müssen uns freuen, gerade diese so bedeutende Bearbeitung aus dem „ersten Jahrzehnt der Meisterschaft (1707 bis 1717)“ Johann Sebastian's in eigenhändiger Niederschrift erhalten zu sehen.



Bachiana.

Von Werner Wolffheim (Berlin-Grunewald).

I.

Im Ergänzungsbande zu den Instrumentalwerken Joh. Seb. Bachs (Bd. 45¹⁾) der Ausgabe der Bach-Gesellschaft finden sich vier Inventionen für Violine mit beziffertem Baß (S. 172—189).

Der Herausgeber des Bandes, Alfred Dörffel, hatte diese Stücke vordem im Anhang I seines thematischen Verzeichnisses der Instrumentalwerke von Joh. Seb. Bach unter den Werken aufgeführt, die „angeblich oder mutmaßlich“ von Bach stammen. Bei der Edition hat er seine Bedenken fallen lassen und stellt diese Inventionen im Vorwort zum 45. Bande (S. XLI) den zweifelhaften Werken entgegen; sie „legitimieren sich durch die eigene Handschrift Bachs, wenn auch nicht durch seine Namensunterschrift.“

Als alleinige Druckvorlage hat ein Manuskript der Musiksammlung der Kgl. Bibliothek in Berlin gedient (Signatur: P. 270), das auf dem Rücken des etwa aus der Mitte des 19. Jahrhunderts stammenden Einbandes die Aufschrift trägt: J. S. Bach IV Inventiones. Autogr. Die Handschrift wurde im Jahre 1849 durch die Kgl. Bibliothek von einem Berliner Buchhändler gekauft¹⁾.

Die Stückfolgen sind darin als *Inventio secunda*, *Inventio quinta*, *Inventio sexta* und *Inventio septima* bezeichnet.

¹⁾ Nach freundlicher Mitteilung des Herrn Direktors Prof. Dr. A. Kopfermann.

Es finden sich wiederholt einige unbeschriebene Blätter dazwischen, die, ebenso wie die einzelnen Überschriften, die Unvollständigkeit der Sammlung erkennen lassen. Ein Autor wird in der Handschrift nicht namhaft gemacht.

¶ Daß Joh. Seb. Bach der Komponist der Stücke sein sollte, mußte wohl jedem aufmerksamen Betrachter aus stilistischen Gründen mehr als zweifelhaft erscheinen. Es hat sich nun auch herausgestellt, daß sie nicht von Bach, sondern von Francesco Antonio Bonporti komponiert sind.

J. B. Cartier hat in seinem 1798 erschienenen Sammelwerke *L'Art du Violon* als Nr. 16 einen kurzen Tonsatz zum Abdruck gebracht, der bis auf geringfügige Abweichungen mit dem Einleitungssatz der *Inventio sexta* in der Berliner Handschrift genau übereinstimmt. Cartier bezeichnet das Stück als *Inventione V^e par Bonporti Œuvre 1^e. Edition de Paris¹⁾*.

Von diesem Hinweise ausgehende Nachforschungen haben folgendes ergeben: In der Bibliothek des Liceo musicale zu Bologna befindet sich ein Druckwerk mit dem Titel: *«Invenzioni a Violino solo del Bonporti. Venezia e Trento: Giovanni Parone 1713.»* Auf der Rückseite des letzten Blattes liest man jedoch den Druckvermerk: *In Bologna 1712 Per Giuseppe Antonio Silvani.* Aus einem *Indice delle opere del Bonporti* am Schlusse geht hervor, daß man es mit dem *Opus X* des Komponisten zu tun hat²⁾.

Das Werk besteht aus zehn suiteartigen Satzfolgen und enthält als zweite, fünfte, sechste und siebente Invention die gleichen Stücke, wie die in der Bach-Ausgabe abgedruckten Inventionen der Berliner Handschrift. Die Bezifferung des Basses ist in dem Druckwerke bedeutend spärlicher; sonst finden sich nur unerhebliche Abweichungen.

¹⁾ Deldevez druckt in den *Œuvres de composition des violonistes célèbres* daselbe Stück als Nr. 4 mit der gleichen Bezeichnung ab, fügt aber die Jahreszahl 1696 hinzu.

²⁾ Bonportis *Opus I* ist betitelt: *Suonate a tre. Due Violini e Violoncello obligato ... Venetia: Giuseppe Sala 1696.* Exemplar im Britischen Museum.

Diese Kompositionen Bonportis scheinen sich großer Beliebtheit erfreut zu haben; sie sind zweimal nachgedruckt worden. Zunächst vollständig von Estienne Roger in Amsterdam unter dem Titel »La Pace. Inventione a Violino Solo . . . Opera Decima« (ohne Jahreszahl)¹⁾; Johann von Boivin in Paris unter Fortlassung der ersten Invention als »IX Sonate a Violino solo e Basso . . .«²⁾.

Beide Nachdrücke unterscheiden sich von der Originalausgabe durch kleine textliche Varianten und durch bedeutend reichere Bezifferungen, die aber bei beiden wieder voneinander abweichen.

Die Berliner Handschrift P. 270 stimmt nun mit keinem dieser drei Drucke völlig überein. Die Pariser Ausgabe kommt als Vorlage schon wegen der durch Fortfall der ersten Invention geänderten Numerierung nicht in Betracht. Der Notentext des Manuskriptes nähert sich gänzlich dem Originaldrucke, die Bezifferung geht dagegen scheinbar auf die Amsterdamer Ausgabe zurück, übertrifft sie jedoch noch an ausführlicher Genauigkeit.

Die Möglichkeit, daß man es mit einer Abschrift einer weiteren, bisher nicht wieder zum Vorschein gekommenen Druckausgabe zu tun hat, liegt zwar vor; es ist aber selbst bei größter Beliebtheit der Inventionen kaum anzunehmen, daß ein vierter Druck davon erschienen sein sollte. Wahrscheinlicher ist, daß der Schreiber von P. 270 die Originalausgabe zugrunde gelegt und mit einer reicheren Bezifferung versehen hat, die in vielen Beziehungen der des Amsterdamer Druckes gleicht.

Es würde sich nun wohl verlohnen, im einzelnen alle Veränderungen und Zusätze zu untersuchen, wenn sie von Joh. Seb. Bach herrührten. Aber ebensowenig, wie er der Komponist der Inventionen Bonportis ist, kann man ihn als Schreiber des Manuskriptes P. 270 in Anspruch nehmen. Diese Handschrift weist weder in den Noten, noch in den Worten

¹⁾ Exemplar im Britischen Museum.

²⁾ Exemplar in Brüssel Bibl. du Cons., aus Cartiers Besitz stammend.

auch nur große Ähnlichkeit mit irgendeiner der zahlreichen Abarten von Johann Sebastians Schriftzügen auf. Es gibt Fälle, in denen man zweifeln kann, ob ein Manuskript von Bachs eigener Hand herrührt oder nicht; hier aber kann, bei größter Vorsicht in solchen Dingen, bestimmt ausgesprochen werden, daß ein Autogramm Joh. Sebastians nicht vorliegt. Es erscheint unbegreiflich, daß A. Dörffel sich durch die Aufschrift des Einbandrückens und hier und da auftauchende entfernte Ähnlichkeit vereinzelter Zeichen mit Bachs Handschrift hat verführen lassen, das Manuskript P. 270 für ein Autograph Bachs zu halten.

Obwohl so diese Inventionen aus der Sphäre Bachscher Kunst auszuscheiden sind, mag doch auch an dieser Stelle kurz auf ihren musikalischen Wert hingewiesen werden, der in den bisher unbekannten Stücken teilweise stärker hervortritt, als in den durch die Bachausgabe neugedruckten Nummern.

Auf Bonportis¹⁾ kompositorische Bedeutung hat schon A. Schering in seiner „Geschichte des Instrumentalkonzerts“²⁾ aufmerksam gemacht und Basilewskis oberflächliches, absprechendes Urteil widerlegt. Das, was Schering an Bonportis Konzerten lobend hervorhebt, findet sich in den Inventionen bestätigt, die natürlich im einzelnen ungleichwertig sind und auch manchen ganz konventionellen Satz aufweisen. Aber vielfach verbindet sich ausdrucksstarke Melodik mit reizvoller Rhythmik und eleganter Formgebung; auch die Harmonik ist reich an aparten Einfällen. Ebenso wie in den Konzerten tritt die Vorliebe des Komponisten für pathetische Recitativsätze hervor, und wie dort wird man des öfteren — be-

¹⁾ Über Bonportis Leben hat sich durch Nachforschungen in Trient, Innsbruck und Wien nichts zur Ergänzung der Angaben Citners im Quellenlexikon ermitteln lassen. Es sei aber darauf hingewiesen, daß die Bezeichnung »familiaro aulico di Sua Maj. Caesarea«, die sich Bonporti auf seinem Opus XI gibt, nicht mit Citner dahin zu verstehen ist, B. sei Mitglied der Kaiserlichen Privatkapelle gewesen, sondern nur besagt, er habe eine Hofstellung innegehabt. Aulicus ist nicht von *aúlōs* (Flöte), sondern von *aúlē* (Hof) abzuleiten. B.s Geburtsjahr wird man, da sein Op. I 1696 erschien, nicht früher ansetzen dürfen als 1670.

²⁾ Leipzig: Breitkopf und Härtel 1905. S. 101 und 102.

sonders bei einer »Ciciliana« in der 9. Invention — an Händel erinnert, dem Bonportis Werke wohl bekannt gewesen sein dürften¹).

II.

Johann Sebastian Bachs Ruf als Kenner des Orgelbaues war so festgegründet und das Vertrauen zu der Redlichkeit seines Charakters und der Unbeeinflussbarkeit seines Urteils durch persönliche Angelegenheiten so groß, daß man auch kein Bedenken trug, ihm die Prüfung derjenigen Orgeln zu übergeben, welche der Leipziger Orgelbauer Johann Scheibe errichtet hatte. Scheibes Sohn, Johann Wolph, hatte sich 1729 um die Organistenstelle an der Thomaskirche beworben, war aber, wahrscheinlich auf Bachs Veranlassung, nicht gewählt worden; er hatte dann bekanntlich — zuerst im Jahre 1737 — in seinem in Hamburg erscheinenden „*Critischen Musicus*“ Bach als Komponisten scharf angegriffen, woraus sich eine langjährige literarische Fehde zwischen ihm und Bachs Freund Johann Abraham Birnbaum entwickelte. Aber Johann Sebastian ließ den Vater die Feindschaft des Sohnes nicht entgelten und seine berechnete Erregtheit gegen diesen nicht spüren. Streng aber gerecht prüfte er die von Johann Scheibe erbauten Orgeln, im Jahre 1744 die der Leipziger Johanniskirche und 1756 die zu Jschortau bei Delitzsch. Spitta erwähnt (*J. S. Bach* Bd. II, S. 501, Anm. 27), daß Bachs Gutachten über das Jschortauer Orgelwerk bis 1872 in Leipziger Privatbesitz gewesen sei. Seine Angaben darüber stützen sich auf Mitteilungen von dritter Seite.

Bachs Gutachten befindet sich jetzt im Britischen Museum (Add. 33965 fol. 168) und lautet:

Demnach der Hochwohlgeborene Herr Herr Heinrich August Sahrer von Sahr, Erb- Lehn- und Gerichts-Herr auf Jschortau und Binsfen, als Hochansehnlicher Kirchen-

¹) Noch stärkere, über das allgemein Zeitgemäße hinausgehende Anklänge an Händels Tonsprache weist Bonportis Op. I (Exemplar im Britischen Museum) auf. — Eine Neuausgabe der Inventionen in Auswahl wird von R. Melzer vorbereitet.

Patronus der Kirche zu Zschortau, mich Endesbenannten ersuchet, daß in besagter Kirche von Herrn Johann Scheiben aus Leipzig neu erbaute Orgelwerk zu durchgehen, und zu examiniren; und ich dann daselbe, in Beiseyn Hochgedachten Herrn von Sahr von Stüd zu Stüd genau durchgegangen, probiret und gegen den mir vorgelegten, zwischen denen Herren Inspectoribus und Herrn Scheiben unterm 30. Junii 1744. errichteten Original Contract fleißig gehalten, darbei aber befunden habe, daß nicht allein dem Contract in allen und jeden Stücken ein Genüge geschehen, alles tüchtig, fleißig und wohl erbauet, und außer einigen kleinen Mängeln, denen jedoch Herr Scheibe bey der Probe in continenti abgeholfen, nirgends ein Hauptdefect vorhanden, sondern auch über den Contract folgende Stimmen, als

- | | | |
|--|-------------------|-------------------|
| 1. Quinta Thön | } von 16 Fus | |
| 2. Viola di Gamba | | } Holz 8 Fus |
| 3. Fleute travers | | |
| 4. Super Octava, von Metall .. | 1 Fus | |
| 5. Ein Angehänge zum Manuale und Pedal | | |

allesamt tüchtig und gut ge- und befunden worden seyn; Als habe auff Verlangen zu Steuer der Wahrheit, ein solches zu des Herrn Verfertigers Ruhm, auf's Verlangen vermittelt meiner eigenhändigen Unterschrift und beygedruckten Pehschaff hierdurch bezeugen wollen.

Datum Zschortau, den 7. August 1746.

Joh. Sebast. Bach.

Königl. Pohl. u. Churf. Sächj.

Hoff Compositeur.

In einer Nachschrift erklärt der „Hochadl. Sahrerische Gerichtsverwalther“ Andreas Christian Brandes, daß Scheibe, der für seine Mehrleistung 80 Thlr. gefordert habe, 60 Thlr. zugebilligt erhielt „mit dem Bedingen daß er noch dann und

wann herauskommen, und ein Jahr noch nach der Orgel sehe, auch so was wandelbar würde, ohne Entgelt repariren sollte“.

Das von Bach erwähnte „bengedruckte Pechschaff“ ist nur etwa 1 cm hoch und zeigt in kaum entwirrbarer Verschlingung — zweimal in entgegengesetzter Richtung — die Initialen J. S. B. und darüber eine Krone. Das gleiche Siegelzeichen findet sich in Leipziger Akten. Es ist die vermeintliche „Rosette“, von der Spitta (J. S. Bach, Bd. I S. 38, Anm. 20) spricht. Auch aus dem Mittelstück des dekorativen Schnörkelgeflechtes in der Originalausgabe der Kunst der Fuge (S. 25) lassen sich bei scharfer Betrachtung die Initialen J. S. B. herausfinden¹⁾.

III.

Im Verzeichnis „Musikalischer Werke, allein zur Praxis, . . . welche nicht durch den Druck bekannt gemacht worden; . . . welche in richtigen Abschriften bey Joh. Gottlob Immanuel Breitkopf in Leipzig . . . zu bekommen sind. Leipzig 1761“ wird S. 19 unter dem Namen Johann Sebastian Bachs eine Kantate: „Ich habe Lust zu“ angeführt²⁾. Diese Kantate galt bisher als verloren. Sie ist nun unter den Musikalien der Stadtbibliothek in Danzig zum Vorschein gekommen. Es finden sich dort die von Breitkopf bezogenen handschriftlichen Stimmen (Signatur Ms. Joh. 130) und eine nach diesen Stimmen gefertigte Partitur (Signatur: Ms. Cath. f. 11).

¹⁾ Hierauf machte mich Herr Max Schneider in Berlin aufmerksam.

²⁾ Diese Kantate fehlt in Max Schneiders „Verzeichnis der bis zum Jahre 1851 gedruckten (und der geschrieben im Handel gewesenen) Werke von Johann Sebastian Bach“ im Bach-Jahrbuch 1906. S. 84ff., wird aber von Bernh. Friedr. Richter in seinem Aufsatz „Über die Schicksale der der Thomaschule zu Leipzig angehörenden Kantaten Joh. Seb. Bachs“ im Bach-Jahrbuch 1906. S. 53 erwähnt, ebenso von Spitta, J. S. Bach II, S. 785.

Der Umschlag der Stimmen trägt den Titel:

Cantata

Festo Purif. Mariae

Ich habe Lust zu scheiden

a

2 Oboe

1 Oboe d'amore

2 Violini

Viola

4 Voci

e

Basso

del

Sigr. Joh. Seb. Bach

Musick Direct. in Leipzig

Sitrova in Lipsia

Nella Officina Musica di Bern. Christ. Breitkopf.
e Figlio.

(Die gesperrt gesetzten Worte sind vorgedruckt, alles andere ist geschrieben.)

Die Breitkopfsche Firmierung ergibt, daß dies Exemplar erst nach 1762 in den Handel gekommen ist¹⁾.

Die einzelnen Stimmen sind bezeichnet als »Soprano, Alto, Tenore, Basso, Violino 1mo, Violino 2o, Viola, Violone, Violoncello e Bassono, Oboe I, Oboe II, Organo.« Die erste Oboe wird in einer Arie durch Oboe d'amore ersetzt.

Das Stück gliedert sich in einen von allen Instrumenten begleiteten Chor über den Text²⁾: „Ich habe Lust zu scheiden und bei Christo zu sein, Denn Christus ist mein Leben, und Sterben ist mein Gewinn“, eine Arie für Alt (mit Oboe d'amore, 2 Violinen, Viola, Fondamento), ein von den

¹⁾ Nach freundlicher Mitteilung des Herrn Geheimrat Dr. Oskar von Hase.

²⁾ Über die Herkunft des Textes der Cantate hat sich bisher nichts feststellen lassen. Die mit den gleichen Worten (Phil. I. 23) beginnenden Dichtungen von Erdmann Neumeister und Benjamin Schmolz sind mit der vorliegenden Cantate nicht identisch.

Streichern akkompagniertes Recitativ und eine voll begleitete Arie für Baß und die von den vier Stimmen mit allen Instrumenten vorgetragene Choralstrophe „Es ist genug! So nimm, Herr, meinen Geist“ usw.

Spitta¹⁾ hatte bezweifelt, daß die ihm nur dem Namen nach bekannte Kantate ein echtes Werk Johann Sebastians wäre, unter Hinweis darauf, daß sich andere an gleicher Stelle als Kompositionen Bachs angezeigte Stücke als fälschlich ihm zugeschrieben herausgestellt hätten. Leider ergibt eine Prüfung der nun vorliegenden Musik die Berechtigung des Mißtrauens Spittas.

Der Umstand allein, daß das Werk als Ganzes betrachtet eine unbedeutende Komposition ist, würde nicht genügen, Johann Sebastians Autorschaft ohne weiteres zu verneinen. Eine eingehendere Betrachtung zwingt jedoch zu unbedingter Ablehnung. Nirgends findet sich in der Kantate ein Zug, der auf Bach als Komponisten überzeugend hinweist, dagegen mancherlei in Erfindung, Deklamation, Verarbeitung, was gegen seine Autorschaft spricht, weil es von seinem Stil allzu sehr abweicht und offensichtlich der folgenden Generation angehört.

Beispielshalber sei das vom Sopran gebrachte Thema des Einleitungschöres mitgeteilt:



Auch einen so dürftig und ungelent ausgelegten Choral wird man unter Bachs beglaubigten Werken vergeblich suchen und nirgends feststellen können, daß der Tenor von den ihm

¹⁾ a. a. D.

zufallenden zweiundvierzig Noten achtundzwanzig auf der gleichen Note d¹ zu singen hat. Auch ungeschickte Quintenfolgen weist die Choralharmonisation auf.

So fällt auch diese Kantate unter diejenigen handschriftlich überlieferten Stücke, von denen J. G. J. Breitkopf im Vorbericht seines Verzeichnisses sagt: „Einen größeren Fehler haben die geschriebenen Musicalien, in der öfters, teils aus Vorsatz, teils aus Irrtum, falschen Angabe des Verfassers.“

IV.

Das von Otto Günther veröffentlichte Verzeichnis der handschriftlichen Musicalien der Stadtbibliothek zu Danzig¹⁾ führt unter der Signatur Nr. 4203—4204 eine Sammlung von Choralbearbeitungen für die Orgel von Joh. Seb. Bach auf, die bisher als verloren gelten mußte, und die für die Textkritik von Bedeutung ist.

In dem Verzeichnisse handschriftlicher Musicalien, die „bey Bernh. Christoph Breitkopf und Sohn . . . zu bekommen sind“ vom Jahre 1764 findet sich S. 30 „eine Sammlung von 114 varierten und fugierten Chorälen, für 1 und 2 Claviere und Pedal“ von Joh. Seb. Bach; sie liegt jetzt in zwei starken Querquartbänden wieder vor und führt den Titel:

Johann Sebast. Bachs
Capellmeisters und Musit-Directores zu Leipzig
Varirte und Fugirte Choräle
in
Einer Sammlung von 114 Stüd
vor
Zwey Claviere und Pedal
Leipzig
In der Breitkopfischen Musicalischen
Officin
Ladenp. 16 rth. Sächf.

¹⁾ Katalog der Handschrift der Danziger Stadtbibliothek, Teil 4. Die musikalischen Handschriften der Stadtbibliothek und der in ihrer Verwaltung befindlichen Kirchenbibliotheken von St. Katharinen und St. Johann in Danzig. Bearbeitet von Professor Dr. Otto Günther, Danzig 1911.

Da die Begründung der „Breitkopfischen Musicalischen Officin“ in das Jahr 1754 fällt, muß das Danziger Exemplar nach diesem Zeitpunkt entstanden sein, vermutlich aber vor 1762, weil die Firma von da ab als „Bernhard Christoph Breitkopf & Sohn“ zeichnete¹⁾. Hiermit ist jedoch nicht gesagt, daß die dieser Kopie zugrunde liegende Urform der Sammlung nicht schon lange vor 1754 zusammengeschrieben worden sein kann.

Die Sammlung besteht aus 121 Choralbearbeitungen; die Zahl 114 auf dem Titel kommt dadurch zustande, daß wiederholt mehrere Bearbeitungen des gleichen Chorals zu einer Nummer zusammengefaßt wurden; es finden sich darin²⁾:

- a) 13 von den „18 Chorälen von verschiedener Art“³⁾ (Nr. 1021—24 und 1026—34).
- b) Die 46 Choralbearbeitungen des Orgelbüchleins⁴⁾ (Nr. 969—1014. Nr. 1004 ist zweimal vorhanden).
- c) Die „6 Choräle von verschiedener Art“ (die sogenannten Schüblerchen)⁵⁾ (Nr. 1015—1020).
- d) Die 21 Choralbearbeitungen des dritten Teiles der „Clavier-Uebung“⁶⁾ (Nr. 92—112).
- e) Die 5 kanonischen Veränderungen über das Weihnachtslied „Vom Himmel hoch“⁷⁾ (Nr. 1206—1210).
- f) Von den Choralvorspielen aus Kirnbergers Sammlung⁸⁾ (Nr. 1125—1149), 24 Stücke; nur die Bearbeitung von „Wir Christenleut“ (Nr. 1146) fehlt, die übrigens auch J. L. Krebs zugeschrieben wird.

¹⁾ Herr Geheimrat Dr. Oskar von Hase hatte die Freundlichkeit mir sein noch nicht erschienenenes Werk: „Breitkopf u. Härtel. Gedenkschrift und Arbeitsbericht“ zur Einsichtnahme zu überlassen. Daraus entnahm ich diese Daten.

²⁾ Die beigelegten Nummern sind die des „Thematischen Verzeichnisses der Instrumentalwerke von Johann Sebastian Bach“ im 46. (Schluß-) Bande der Ausgabe der Bach-Gesellschaft S. 193 ff.

³⁾ B.-G. Bd. 25 II, S. 79 ff.

⁴⁾ B.-G. Bd. 25 II, S. 3 ff.

⁵⁾ B.-G. Bd. 25 II, S. 63 ff.

⁶⁾ B.-G. Bd. 3, S. 184 ff.

⁷⁾ B.-G. Bd. 40, S. 137 ff.

⁸⁾ B.-G. Bd. 40, S. 3 ff.

- g) Ein Stück von den „Uebrigen Choralvorspielen“ der Ausgabe der Bach-Gesellschaft¹⁾, nämlich „Nun freut euch, lieben Christen“ (Nr. 1171).
- h) „Ich hab mein Sach' Gott heimgestellt“ (Nr. 1213)²⁾.
- i) Die Vorspiele „Ach Gott vom Himmel“³⁾ (Nr. 1224); „Gott der Vater wohn' uns bei“⁴⁾ (Nr. 1229) und „Vater unser im Himmelreich“⁵⁾ (Nr. 1232).

Es soll nun nicht nachgewiesen werden, wie sich diese Danziger Sammlung im einzelnen jeden Stückes zu den sonstigen bekannten Handschriften oder Drucken Bachscher Choralvorspiele verhält, sondern nur auf einiges aufmerksam gemacht werden, was diese neue Vorlage im allgemeinen als wertvoll erscheinen läßt.

Die Handschrift ist sehr deutlich und, von gelegentlichen Versetzen und offenbaren Flüchtigkeiten (z. B. falscher Schlüsselvorzeichnung) abgesehen, recht sorgfältig geschrieben und scheint auf ausgezeichneten Vorlagen zu basieren; mancherlei deutet darauf, daß die Abschriften wenigstens zum Teil nach Bachschen Autographen gefertigt worden sind.

Nur in einem Falle findet sich eine sogenannte „ältere Lesart“⁶⁾, sonst überall die spätere reifere Fassung.

Die 6 Schüblerschen Choräle weisen fast durchweg diejenigen Abweichungen auf, die Joh. Sebastian selbst in sein Handexemplar des Originalstiches eingetragen hat⁷⁾. Die kanonischen Veränderungen über „Vom Himmel hoch“ sind hier ganz auffälligerweise in der vom Originalstich und allen sonst bekannten Handschriften abweichenden Reihenfolge angeordnet, die nur Bachs Autograph zeigt; auch dessen Textabweichungen finden sich in unserem Manuskript.

1) B.-G. Bd. 40. S. 43 ff.; S. 84.

2) B.-G. Bd. 40. S. 152.

3) B.-G. Bd. 40. S. 167.

4) B.-G. Bd. 40. S. 177.

5) B.-G. Bd. 40. S. 184.

6) Bei dem Vorspiel „Nun komm, Gott, Schöpfer“ aus dem Orgelbüchlein. Die Handschrift hat die Lesart, die B.-G. Bd. 25 II. S. 150 abgedruckt ist.

7) Vgl. B.-G. Bd. 25 II. S. XV ff.

Im ganzen ist allerdings sonst die Aneinanderreihung der Stücke in den einzelnen Gruppen abweichend von der authentischen — im Orgelbüchlein und den Schüblerschen Chorälen — oder anderwärts vorliegenden Folge. Zuerst rangieren die Choräle aus der Sammlung der 18 großen Choräle, dann die aus dem Orgelbüchlein, dann die aus dem dritten Teile der Clavierübung; daran schließen sich, bunt durcheinander, die Stücke, welche die Ausgabe der Bach-Gesellschaft als aus Kirnbergers Sammlung entnommen bezeichnet (übrigens mit den drei Georg Böhm bzw. Balthar zugehörigen Vorspielen Nr. 1224, 1229, 1232), die Schüblerschen Choräle, die kanonischen Veränderungen und einige andere, keiner festen Gruppe zu zuzählende Kompositionen. Nur zufällig mag das Vorspiel „Herr Jesus Christ“ Nr. 1145 (aus Kirnbergers Sammlung) zwischen Nr. 992 und 994 des Orgelbüchleins geraten sein. Bemerkenswert ist jedoch, daß die Bearbeitungen von „Liebster Jesu, wir sind hier“ aus dem Orgelbüchlein und Kirnbergers Sammlung in der Reihenfolge Nr. 1141, 1142, 1003, 1004 als zusammengehörig mit einander verbunden werden. Auch die von der Ausgabe der Bach-Gesellschaft¹⁾ als bloße Variante bezeichnete Harmonisation von „Ich hab' mein Sach“ (Nr. 1213) wird hier als selbständiges Stück den Bearbeitungen Nr. 1143, 1144 des gleichen Chorals aus Kirnbergers Sammlung vorgestellt.

Leider findet sich in der ganzen Handschrift kein bisher unbekanntes Stück.

Ist die Ausbeute an Neuem aus der Danziger Handschrift auch sehr gering, so behält diese erste im Handel nachweisbare, zusammenfassende Sammlung von Bachschen Choralbearbeitungen doch für die Textkritik erheblichen Wert, weil sie offenbar überwiegend auf die besten Quellen zurückgeht, verhältnismäßig früh entstanden und sorgfältig geschrieben ist.

¹⁾ Bd. 40. S. 152.



Zur Geschichte der Passionsaufführungen in Leipzig.

Von B. Fr. Richter (Leipzig).

In einem Aufsatze des zweiten Bach-Jahrbuches (1905), der von der Wahl Seb. Bachs zum Thomaskantor handelt, habe ich u. a. zu beweisen gesucht, daß die erste Aufführung der Johannespassion in Leipzig nicht erst 1724 sondern schon am Karfreitag 1723 stattgefunden habe, also zu einer Zeit, da das durch Ruhnaus Tod erledigte Kantorat noch nicht wieder besetzt war. Zu den, wie ich annehme, stichhaltigen Gründen, die ich damals für meine Annahme anführen konnte, gesellt sich ein weiteres Beweismittel, das sich in einem geschriebenen Büchlein befindet, das die Aufschrift trägt:

Nachricht, Wie es in der Kirche zu St. Thom:
alhier mit dem Gottes Dienst Jährlichen
so wohl an Hohen Festen, als andern
Tagen, pfelegt gehalten zu werden.
auffgezeichnet

von
Johann Christoph Kotten,
Custode ad D: Thomae
anno 1716.

In diesem Buche, das, wie die Aufschrift besagt, über die einzelnen Gottesdienste des Jahres und ihre Einrichtungen erfreulich genaue Auskunft gibt, wird, nachdem die Liturgie

der Karfreitag-Vesper ausführlich beschrieben worden ist, das Folgende gesagt:

An. 1721 ward am Char Frentag in der vesper, die Passion zum 1 sten mahl Musiciret, np. 1 Viertel auf 2. wurde gelaute mit dem ganzen gelaute, als ausgelautet, wurde auf dem Chor das Lied gesungen Da Jesus an dem Creuze stund u. dann ging gleich die Musicirte Passion an, und ward vor der Predigt halb gesungen, diese Helffte schloß sich mit dem verk, ô Lamb Gottes unschuldig, damit ging der Priester auf die Cantzel. auf d. Cantzel ward a. [auch] H. Jesu Christ dich zu uns wend gesungen. Nach der Predigt

dann ging die andere Helffte d. Music an, als solche aus, ward die Motete Ecce quomodo moritur justus gesungen, als denn der Passions vers intoniret u. Collecta gesprochen. als denn Nun dandet alle Gott gesungen.

It [em] 1723 eben also.

Anno 1723 ward zum ersten mahl die Vesper zu St. Nicolai gehalten, die Predigt hielt d. H. Superintendent. H. D. Denling. welche Fr. Roppin gestiftet.

Anno 1724. wurde die Passion zu St. Nic. zum ersten mahl Musiciret, zu St. Thom. aber wurden nur Lieder gesungen wie vor diesem gebräuchlich.

Es folgt eine kurze Angabe, in welcher Kirche in jedem Jahre die Passionsmusik aufgeführt worden ist; zunächst in den ungeraden Jahreszahlen zu St. Thomae, in den geraden zu St. Nicolai. 1733 fiel dann, wie bekannt, die Passionsaufführung wegen des Königs August des Starcken Tode aus, so daß die Thomaskirche 1734 die Aufführung hatte, 1735 die Nikolaikirche usw. Angemerkt sind die Aufführungen nur bis 1738. 1736 steht als einzige aber wichtige Bemerkung: „St. Thomae mit beyden Orgeln“. Hier kann es sich doch wohl nur um eine Aufführung der Matthäuspassion gehandelt haben, und daß der Rükster Rost die beiden Orgeln besonders erwähnt, zeigt, daß ihre Benutzung 1736 etwas Ungewöhnliches, sonst nicht Gebräuchliches gewesen ist.

Durch Rosts Angabe ist also eine Passionsaufführung 1723 in der Thomaskirche, von der man auch hätte annehmen können,

daß sie wegen der Vakanz im Kantorate unterblieben wäre, festgestellt. Daß die aufgeführte Passion die Bachsche nach Johannes war, unterliegt nun wohl, nach allem, was wir von der Eile, mit der sie hergestellt worden war, wissen, und nach dem, was im Bachjahrbuch 1905 sonst noch für die Wahrscheinlichkeit dieser Aufführung angeführt worden ist, keinem Zweifel mehr. Weil der Vespertagottesdienst in der Nikolaskirche 1723 zunächst ohne Passionsmusik eingerichtet worden war, wird es erklärlich, daß Bach 1724 wieder die Thomaskirche für seine Aufführung in Aussicht genommen hatte. Erst kurz vor dem Karfreitag wurde er von dem Beschluß des Rates, die Kirchen wechseln zu lassen, in Kenntnis gesetzt. Welche Passion mag er 1724 wohl aufgeführt haben? Die Johannespassion schwerlich, da er sie erst das Jahr vorher der Thomaskirche geboten hatte. Vielleicht die Passion, deren Text Picander 1725 herausgab. Der Herausgabe dieses Textes ein Jahr später (wenn wir annehmen wollen, Bach hätte ihn 1724 komponiert und aufgeführt) würde genau die Herausgabe des Markuspassionstextes entsprechen, der 1731 von Bach komponiert, erst 1732 durch den Druck veröffentlicht wurde. —

Das Büchlein bietet auch sonst noch viel Interessantes, namentlich wird die damals so reiche Liturgie in den Leipziger Kirchen ausführlich dargestellt. Bei den rein musikalischen Dingen hält Rost sich nicht lange auf; er scheint kein besonderer Musikkant gewesen zu sein. „Auf dem Chore singt man was Lateinisches“; „Der Organist orgelt dann ein wenig“ — solche Bemerkungen findet man öfters. Die Nachrichten gehen übrigens bis in die zwanziger Jahre des 19. Jahrhunderts, und geben auch für die spätere Zeit noch manchen wertvollen Aufschluß. Der Amtsnachfolger Rosts als Küster war Christian Röpping, der 1718—26, also noch drei Jahre unter Seb. Bach, Munus der Thomaschule gewesen war. Den Namen seines Lehrers nennt er nicht, berichtet aber doch mancherlei Wichtiges, besonders über die vielen Änderungen in der Liturgie in späterer Zeit. Es würde zu weit führen, hier darauf einzugehen. Nur mag im Anschluß an das Buch noch erwähnt werden, wie es sich mit den Passionsaufführungen in den Leipziger Kirchen fernerhin verhalten hat, welche Änderungen stattgefunden

haben und wie sie zu Ende gegangen sind. Es soll das besonders geschehen im Hinblick auf die sonderbaren Darstellungen, die die zu Bachs Zeit veranstalteten Passionsaufführungen noch bis in die neueste Zeit gelegentlich gefunden haben.

Wir sahen, daß die Aufführung oratorischer Passionen während der Vesper des Karfreitages in Leipzig eine verhältnismäßig spät ins Leben getretene Einrichtung war. Bereits einige Jahre vor ihrer Einführung in den beiden Hauptkirchen (St. Thomae 1721, St. Nikolai 1724), wurde die Passion in der dritten Leipziger Kirche, in der sogen. Neuen Kirche, am Karfreitag Nachmittag musiziert. Diese alte Klosterkirche war, nachdem sie seit der Reformation nur noch als Kornmagazin gedient hatte, erst 1699 nach gründlicher Renovierung ihren kirchlichen Zwecken zurückgegeben worden und hatte dabei den Namen Neue Kirche erhalten.¹⁾ (Ursprünglich Barsüßer Kirche.) Es ist bekannt, wie sehr bald, besonders seit Telemann in dieser Kirche als Musikdirektor angestellt war, die Kirchenmusiken dort in Aufnahme kamen und sich großer Beliebtheit bei den Leipzigern erfreuten. Für den Thomasiantor Ruhnau war diese Konkurrenz, die ihm manche musikalischen Kräfte entzog, sehr fühlbar, und er machte verschiedene Eingaben an den Rat, mit der Bitte um Abhilfe. So erbat er sich, eben um dieser Konkurrenz zu begegnen, 1722 die Erlaubnis, die Passions-Historie figuraliter in der Thomaskirche aufzuführen, „weil doch solches etliche Jahre in der Neu-Kirche geschehen, diese Kirche aber die große Frequenz derer Leute und Zuhörer nicht gestattete.“

Ganz unabhängig von diesen Aufführungen in der Vesper des Karfreitags fand aber schon seit der Reformation, wenn nicht schon früher, am Palmsonntage und am Karfreitage wechselseitig in beiden Hauptkirchen im Frühgottesdienste die Abfassung einer Choralpassion statt, und zwar am Palmsonntag die Passion nach Matthäus und am Karfreitag die nach Johannes. Dieses Abfingen der Passion durch einen Geistlichen geschah am Lesepult, von wo aus auch sonst Sonn- und Festtags einer der Diakonen die Epistel- und Evangelien-

¹⁾ Jetzt heißt sie Matthäikirche.

texte des Tags absang. Das Besondere war hier nur, daß das Singen des ganzen Passionstextes natürlich länger dauerte als sonst, daß der Vortrag durch gelegentliche Anwendung von Melismen (z. B. beim Eli, Eli) belebter wurde, und daß die einfachen Turbasäße von acht Thomanern, die mit unten am Pulke standen, ausgeführt wurden. Nach Beendigung des Passionsvortrages sangen die Schüler seit langem vom Chore herab das *Ecce quomodo moritur iustus* des Jacob Gallus. Dieser Brauch hat sich bis zum Jahre 1766 erhalten. In unserm Buche wird über seine Abschaffung gesagt:

„Anno 1766 wurde, weil durch den Hn. Appell. Rath Born u. den Hn. D. Barth Vorstellung geschähen, daß die Abtingung der Passion durch die Person eines Jesus, Evangelisten, Petrus, eine Magd pp zu theatralisch wäre, dieselbe abgeschafft und verordnet, daß von jetzt an [am Palmsonntage] an deren statt das Lied, Jesu Leiden, Pein und Tod etc. in der einen und in der anderen Kirche die sonst am Charfreitage Nachmittags gewöhnliche Passions Music früh aufgeführt, hingegen am Charfreitage, umgekehrt in der Kirche, wo am Palmsonntage früh die Passions Music gewesen, das Lied Jesu Leiden etc. und in der anderen die nehmliche Passions Music aufgeführt werden soll.“

Man sieht aber, daß dieses bis 1766 bestandene liturgische Absingen der Passionsgeschichte (es wurde dabei die sogenannte Lorgauer Fassung von Joh. Walter benutzt, wie sie im Gesangbuch von Bopellus steht) gar nichts mit den großen oratorischen Passionen zu tun hat. Trotzdem kann man noch heute lesen, daß in den Bachschen Passionen Geistliche die Rollen des Evangelisten und Christus vom Altar aus gesungen hätten! Irre ich nicht, so hat sogar vor einigen Jahren in einer nord-deutschen Stadt tatsächlich eine Aufführung der Matthäuspassion mit einer derartigen Aufstellung stattgefunden. Welche Mühe mag es gekostet haben, bis da alles klappte. Und wie wenig eine solche Darstellung den wirklichen Verhältnissen entspricht, zeigt schon die einfache Tatsache, daß die Partien des Evangelisten und Christus in den Originalstimmen der Matthäuspassion mit in den betr. Chorstimmen stehen. — Die

oratorische Passion wurde also seit 1766 nicht mehr Karfreitag nachmittags, sondern jährlich in beiden Hauptkirchen am Palmsonntag und Karfreitag früh abwechselnd aufgeführt. Sie nahm demnach von da an die Stelle ein, die früher die Choralpassion innegehabt hatte. Es leuchtet ein, daß hier Passionen von dem Umfange der Bach'schen kaum mehr möglich waren, wie ja auch die von dem Kantor J. Fr. Doles komponierten Passionen, die damals hauptsächlich aufgeführt wurden, viel kürzer sind. Trotzdem muß ein solcher Gottesdienst sehr ausgedehnt gewesen sein, denn in der bis dahin gebräuchlichen Liturgie wurde nur wenig gekürzt. 1786—96 fanden nur in der Thomaskirche Passionsaufführungen statt, da die Nikolaikirche umgebaut wurde. Adam Hiller, Doles' Nachfolger, hielt sich nicht mehr streng an die Vorschrift, eine Passionsmusik aufzuführen. Neben dem „Lob Jesu“ von Graun brachte er die Stabat mater von Haydn und Pergolesi (das letztere hatte er selbst bearbeitet und mit einer deutschen Parodie versehen) öfters zu Gehör. Später unter J. G. Schicht folgten die „Sieben Worte“ von Haydn, „Das Ende des Gerechten“ von Schicht und Händels „Empfindungen am Grabe Jesu“ (die Parodie einer Trauerode). Theodor Weinlig brachte außer seinem eigenen Oratorium „Die Feter der Erlösung“ hauptsächlich die Passionsoratorien seines Onkels Chr. Ehregott Weinlig zur Aufführung. Moritz Hauptmann hat das Verdienst, zweimal die Johannespassion Seb. Bachs aufgeführt zu haben. (Die Rezitative mit Klavier!) Dann wechselten bei ihm regelmäßig die „Sieben Worte“ mit den „Empfindungen am Grabe Jesu“ ab. Wegen Einführung der Konfirmation wurde seit 1839 die Passionsmusik am Palmsonntage wieder auf den Nachmittag verlegt. 1860 begann der Bau der großen Orgel in der Nikolaikirche. Seit dieser Zeit verblieb die Passionsaufführung allein der Thomaskirche. Am Karfreitag Nachmittag wurde schon seit einer Reihe von Jahren eine außer-gottesdienstliche Aufführung der Matthäuspassion zum Besten der Witwen und Waisen des Stadtorchesters veranstaltet, so daß die gottesdienstliche Passionsmusik nur noch am Palmsonntag stattfinden konnte. Unter den Kantoren C. Fr. Richter und W. Rüst wurden neben dem Stabat mater von Astorga

hauptsächlich Requiem-Kompositionen geboten: Mozart, Cherubini, Schumann, Rheinberger, Kiel usw. Man hatte sich also von der eigentlichen Aufgabe, eine musikalische Darstellung des Leidens Christi zu geben, immer mehr entfernt. Nachdem schon in den siebziger Jahren die Predigt zwischen den beiden Teilen der Musik ausgefallen war, fanden diese Aufführungen 1886 infolge eines jahrelang währenden Umbaues der Thomas-Kirche überhaupt ihr Ende.

Erwähnenswert ist noch folgende Aufzeichnung des Rüstbüchleins zum 1. Advent 1730:

„Ao 1730 war der andere Chor hier zu St. Thom.; [die Hauptmusik war aber zu St. Nicolai:] da wurde credo intoniret, aber Patrem nicht gesungen, sondern es ward eine Music wie im andern Chor pfleget gemacht, als denn d. glaube. es ward aber wieder befohlen das credo und Patrem künftig sollte gesungen werden, also bleibet es durch alle advente.“

Diese Aufzeichnung ist von besonderem Interesse. Sie zeigt, daß unsere sangesfreudigen Thomaner, während der Hauptchor in der Nikolai-Kirche an diesem Tage eine große Musik aufführen mußte, noch eine zweite „Musik“, d. i. nicht etwa eine Motette, sondern eine Instrumentalmusik, also eine Kantate oder dgl., vorzutragen sich getrauten. Diese, wie es scheint, eigenmächtige Neuerung fand aber zunächst nicht den Beifall der Geistlichen, denn der Versuch wurde gleich im Keime erstickt. Trotzdem muß es aber später doch Gebrauch geworden sein, daß wenigstens an hohen und anderen Festen auch der zweite Chor selbständig Instrumental-Kirchenmusik bot. Wir lesen darüber in unserer Quelle:

Ao 17.. wurde die zethher gewöhnliche doppelte Kirchen Music, an den hohen und anderen Festen, zu St. Thomas u. zu St. Nicol. abgeschafft. Bisher war am ersten u. anderen Feiertagen zu Ostern Pfingsten u. Weynachten, desgleichen an jedem andern Fest Tage in beyden Kirchen Music. In der einen war das 1. Chor, welches der Hh Cantor dirigirte und in der andern das zweyte Chor, welches vom andern Praefecto dirigiret wurde. Auf ge-sehene Vorstellung des Herrn Cantoris Doles aber, daß

er wegen Mangel musicalischer Schüler, die Instrumente spielen könnten, die Music im zweyten Chore, nicht weiter zu bestellen im Standte wäre, so wurde vom hochlöbl. Consistorio resolvirt, die Music des andern Chores abzuschaffen. Also war die künftige Einrichtung folgend. Am 1 sten Oster- Pfingst u. Weynachts Feyer. ist die Music jedesmal zu St. Nicolai, wo das 1 ste Chor allemal ist. Zu St. Thomas hingegen, wo das 2. Chor ist, wird es also gehalten.

1. Prael. 2. Hymnus, 3. Orgel. 4. Motette. 5. Prael. 6. Kyrie teutsch. 7. Gloria in excelsis. 8. Allein Gott in der Höh. 9. Dominus vobiscum 10. Epistel [eingeschoben: nach der neuen Einrichtung zuerst die Music gleich nach der Epistel.] 11. Das vorgeschriebene Lied. 12. Evangelium. 13. Eine Music durch Schüler. 14. Prael. 15. Glauben. 16. Canzeliied. 17. Gebet. 18. Praefation. 19. Sanctus figural. 20. Communion Lieder. Nachmittags ist die Haupt Music alsdann zu S. Thomas. Den 2. Feyerstage ist das 1. Chor alhier u. so wie es am 1 sten früh zu St. Thomas gehalten wurde, so wird es am 2. Feyer. früh zu St. Nia. gehalten.

Auffällig ist in dieser Ordnung nur, daß doch eine Musit durch Schüler (Nr. 13) angeführt wird. Dem Sprachgebrauche nach verstand und versteht man noch jetzt beim Thomanerchor unter „Musit“ eine Musit mit Instrumenten und die wollte ja Doles wegen Mangel an Instrumentalisten abschaffen. Man könnte annehmen, daß der Schreiber eine „Motette“ gemeint habe, wenn nicht die Angabe „eine Musit durch Schüler“ diese Musit in einen deutlichen Gegensatz zu der vom Kantor und den Stadtpfeifern in der Nikolaikirche gebotenen Hauptmusit bringen sollte. — Noch manches Interessante könnte man diesen Nachrichten entnehmen: wie reich die Liturgie war, wie wechselnd an den verschiedenen Sonn- und Festtagen, so daß fast jeder Tag sein eigenes Gepräge hatte. Auffallend ist dabei z. B., wieviel lateinische Bestandteile der Gottesdienst damals noch hatte, wieviele Gebräuche es gab, die uns jetzt geradezu „katholisch“ vorkommen würden. Die grünen Meßgewänder der Geistlichen, die roten Chorröde der am Altar singenden

Altarnaben, das zweimalige Anschlägen des Wandel- oder Meßglockchens während der Konsekration des Brotes und Weines durch den Küster, das erst 1787 verstummte usw. — 250 Jahre nach der Reformation ist das alles in Leipzig noch gebräuchlich gewesen: Es sei auf Spitta II 93 ff verwiesen, wo die Eigenart des Leipziger Gottesdienstes ausführlich beschrieben ist. Eine Ordnung des Gottesdienstes am Karfreitag von 1716 mit der Choralpassion mag hier noch angeführt werden.

Charfreitag, frühe [1716]

Um 6 Uhr wird mit dem ganzen gelaute eingelautet
7 Uhr die Kerzen ausgesteckt,

1. Wird Kyrie gesungen, wie am grünen Donnerstage
2. Gloria intoniret etc. Chorus resp. Et in terra pax etc.
3. Allein Gott in der Höhe sey Ehr p versu ultimo gehet der Priester ad altare und singt
4. Dominus vobiscum etc. als denn
5. Die Epistel, wenn die Epistel aus, wird
6. Da Jesus an dem Creuze stund gesungen, mit dem letzten verß, gehet der unterste Diaconus,¹⁾ nebst den Schülern hinaus ans Pult und singen loco Evangelii die Passion nach dem Johanne. Wenn die Passion aus
7. O traurigsteit etc.
Das Credo wird nicht intoniret, sondern der Glaube wird nur gesungen.

NB anstatt der Epistel wird vor der Passion, entweder der 22. Psalm oder Caput 53 Esaiae gesungen.

Der Administrator nimt an diesem Tage das schwarze Meßgewand umb.

vor dem Vater unser wird H^E Jesu Christ dich zu uns wend gesungen.

¹⁾ Am Palmsonntage sang der Archidiaconus.

Nach der frühe Predigt.

Wird wie am grünen Donnerstage nur ein Lied gesungen, mehrentheils *o Lamb Gottes unschuldig etc. versu ultimo* gehen sie *ad altare*, und wird wieder die Praefat: orat: Dom: gelesen wie an Oculi, auch mit dem Klingeln also gehalten.¹⁾

In der Vesper am Char Freytag.

[geführt] $\frac{1}{4}$ 2 Uhr großes Geläute, nach dem Lauten gleich Motetten gesungen, dann Lied: Da Jesus an dem Kreuze stund etc. dann Predigt (Canzelvers: *JE Jesu Christ, dich zu uns wend*) Nach der Predigt eine Motette, als *Ecce quomodo*, dann O Traurigkeit, Passionscollekte und Segen, zuletzt Nun danket alle Gott.

¹⁾ Der Custos klingelt an den Stufen des Altars stehend gegen Ende der Praefation, dann knieend bei den Einsetzungsworten.

Tonartensymbolik zu Bachs Zeit.

Von Rudolf Wustmann (Bühlau bei Dresden).

Den Freunden Beethovens und Bachs wird es bei der Pflege der Kammer- und Hausmusik dieser Meister nicht entgehen, daß beide mit gewissen Tonarten nicht ganz die gleichen Stimmungswerte verbinden. Es hat z. B. C moll bei Bach nicht den schwer pathetischen Charakter, nicht das düstere, das ihm bei Beethoven eigen ist, sondern paart sich bei ihm unverkennbar mit milderen, sanfteren Regungen: ein Eindruck, den jeder erfahren wird, der die bekannteren Sätze für Klavier allein und für Klavier und Violine, die Beethoven und Bach in dieser Tonart geschrieben haben, unbefangen auf sich wirken läßt.

Das Problem, das wir damit berühren, ist das der Geschichte des Charakters unserer Tonarten. Diese Geschichte reicht bis in das griechische Altertum zurück, insofern einige von ihnen Nachkömmlinge der halb antiken Kirchentonarten sind. Unter den neueren Jahrhunderten ist für die Geschichte der Tonarten, nachdem sich zwischen 1550 und 1650 die Umbildung der Kirchentonarten zu den Dur- und Molltonarten im wesentlichen vollzogen hatte, das wichtigste das von 1650 bis 1750 geworden, wo die dramatische, konzertierende Musik die Ausbildung neuer Tonartencharaktere übernahm und ihre Zahl auf 24 erweiterte. Die jüngsten Zeitalter haben aber dann doch an dem Stimmungswert dieser Tonarten durch neue, hervorragend charakteristische Werke noch soviel verschoben, daß wir uns heute für das Zeitalter Bachs die damalige Geltung der Tonarten als Charaktere erst wieder mit einiger gelehrten Mühe rekonstruieren müssen.

Dabei haben wir einen ausgezeichneten Helfer an Mattheson. Mattheson, nur vier Jahre älter als Bach, aber unter Umständen aufgewachsen, die für die Kenntnis der modernen Musik um 1700 viel günstiger waren — das frühreife Kind wohlhabender hamburgischer Eltern, von 1697 bis 1705 als Opernsänger, -dirigent und -komponist tätig, dann ein Jahrzehnt in gesellschaftlich-politischen Stellungen, bis er sich ganz der Musik widmete — veröffentlichte 1713 seine frische Erstlingschrift „Das Neu-Eröffnete Orchester“ und als zweites Kapitel des dritten Teiles darin einen Abschnitt „Von der Musicalischen Töne Eigenschaft und Würdung in Ausdrückung der Affecten“. Er verwirft die beiden bequemen Theorien, daß alle Molltonarten traurig, alle Durtonarten lustig, daß alle b-Tonarten weich, alle Kreuztonarten hart und frisch seien, und gibt dann seine Charakteristiken, denen man Bestimmtheit und Feinfühligkeit nicht absprechen kann. Er unterläßt nicht, dabei an Vorgänger anzuknüpfen — namentlich an Alth. Kircher —, doch beruhen seine Definitionen vor allem auf eigenen Eindrücken aus der neueren Musik. Und daß ihnen auch objektiver Wert beigemessen wurde, zeigt das Stöbelsche Kurzgefaßte Musicalische Lexicon, das in zwei Auflagen 1737 und 1749 in Chemnitz erschien und Matthesons Tonartencharakteristiken beidemal wörtlich als etwas allgemein gültiges abdruckt (mit unwesentlichen Auslassungen).

Auch wenn Bach Matthesons Ansichten über diesen Gegenstand nicht gekannt haben sollte — was unwahrscheinlich ist —, so beruhte sein Tonartenempfinden doch zum großen Teil auf denselben musikalischen Vordermännern wie das Matthesons. Gewiß hat sich Bachs Bewußtsein in diesen Dingen viel weiter und tiefer entwickelt als das Matthesons. Jedenfalls ist es aber wünschenswert, einmal festzustellen, wieweit Bach und Mattheson, die genauen Zeitgenossen, in ihrer Bewertung der Tonarten als Ausdrucksgefäße zusammengehen. Wie wichtig ihrem Zeitalter die Wahl der Tonart bei jeder Komposition war, zeigt die von Mattheson gegebene und von Stöbel übernommene (sechste) Kompositionsregel, „daß man sich einen gewissen Thon erwehle, nach Anleitung der Materie, welchen die ganze Modulation, oder das ganze Stück zum

Fundament lege und darinn schliesse“. Im folgenden soll so verfahren werden, daß wir Matthesons Tonartencharakteristiken wörtlich mitteilen (das, was er aus andern Schriftstellern dazu zitiert, kann hier übergangen werden) und jeder Tonart Beispiele aus Bach hinzufügen. Der Vergleich kann sich nur auf die siebenzehn von Mattheson charakterisierten Tonarten erstrecken; unsere Reihenfolge soll nicht die historische Matthesons sein (der mit d moll als dorisch beginnt), sondern die pädagogische Bachs von C dur bis h moll.

„C dur hat eine **ziemliche rade und freche Eigenschaft**, wird aber zu Rejouissancen und wo man sonst **der Freude ihren Lauf läßt**, nicht ungeschickt seyn; dem ungeachtet kan ihn ein habiler Componist, wenn er insonderheit die accompagnirenden Instrumenta wol choisirer, zu gar was charmanantes umtauffen, und füglich auch in tendren Fällen anbringen.“

Ob Bach nicht an Matthesons erste Worte gedacht hat, als er den groben Pharisäerchor der Matthäuspassion „Ja nicht auf das Fest“ in C dur setzte? Als Haupttonart eines Satzes kommt C dur sonst in der ganzen Matthäuspassion nicht wieder vor, als Nebentonart z. B. in einer der Reden der Jünger: „Wozu dienet dieser Unrat“ wendet sich aus a moll nach der Dominante g, um dann in hanebüchenem C dur fortzufahren „Dieses Wasser hätte mögen teuer verkauft“. Schon in der Sopranarie von 1704 ‘Auf, freue dich, Seele, du bist nun getrost’ hat der junge Bach auch der Freude in C dur ihren Lauf gelassen wie später noch in dem festlichen Epiphaniaschor mit Bassolo ‘Laßt uns jauchzen, laßt uns freuen’. An den Ausgang von Matthesons Charakteristik denkt man bei Instrumentalsätzen wie dem ersten Präludium des Wohltemperierten Klaviers, das Arethschmar mit einem Traumbild aus fernen Sorgenwölkchen verglichen hat.

„C moll ist ein **überaus lieblicher dabey auch trister Lohn**, weil aber die erste Qualität gar zu sehr bey ihm praevaliren will, und man auch des süßen leicht überdrüßig werden kan, so ist nicht übel gethan, wenn man dieselbe durch ein etwas munteres oder ebenträchtiges Mouvement ein wenig mehr zu beleben trachtet, sonst mögte einer bey seiner **Gelindigkeit**

leicht schläffrig werden. Soll es aber eine Pièce seyn, die den Schlaf befördern muß, so kan man diese Remarque sparen, und natürlicher Weise bald zum Zweck gelangen.“

Das Nebeneinander von Trauer und lieblicher Empfindung hat Bach durch c moll z. B. in mehreren Sätzen der Kantate 'Ich hatte viel Bekümmernis' dargestellt. Gleich im ersten Satz folgen auf den kummervollen Anfang die Worte 'Deine Tröstungen erquicken meine Seele' und in einem der nächsten auf die Frage 'Was betrübst du dich, meine Seele' später 'denn ich werde ihm noch danken': alles in c moll, wie auch dazwischen die kleine Arie 'Seufzer, Tränen, Kummer, Not' ihre Trauer in dieser Tonart hält. Ein 'munteres Mouvement' — mehrere Takte voller Sechzehntel in allen Vokal- und Instrumentalstimmen — belebt uns an der Erquickungsstelle jenes ersten Satzes; aber auch die beiden c moll-Präludien des Wohltemperierten Klaviers sind von Anfang bis zu Ende in durchgehender Sechzehntelbewegung geschrieben wie die dazugehörigen Fugen in lauter Achtelbewegung, d. h. in einem 'ebenträchtigen Mouvement'¹⁾. „Gelinde, zum Schläffrigwerden“ nennt Matthäson c moll noch und denkt an das und jenes Stück in dieser Tonart, das „den Schlaf befördern muß“. So setzte Bach in c moll z. B. die Kantatentexte 'Bleibe bei uns, denn es will Abend werden', 'Wer weiß, wie nahe mir mein Ende', 'Ewigkeit, du machst mir bange' (wobei er an den Todesschlaf denkt) und in der Matthäuspassion die Worte 'So schlafen unsre Sünden ein' und das 'Ruhe sanft' des Schlußgesanges, dessen tiefen Zauber man doch bis auf den letzten persönlichen Rest erst mit Hilfe dieser kulturgeschichtlichen Notiz versteht.

„D dur ist von Natur etwas scharff und eigensinnig; zum Lermen, lustigen, kriegerischen, und aufmunternden Sachen wol am aller bequemsten; doch wird zugleich niemand in Abrede seyn, daß nicht auch dieser harte Lohn, wenn zumahl anstatt der Clarine eine Flöte, und anstatt der Pauke eine Violine dominiret, gar artige und frembde Anleitung zu delicaten Sachen geben könne.“

¹⁾ Stöbels Lexikon überseht Andante mit ebenträchtig.

Ein Kampfgesang Bachs in D dur ist z. B. das mit einem Choral verbundene Rezitativ 'Wie schwerlich läßt sich Fleisch und Blut ... zwingen zu dem ewigen Gut'; Bach bringt da das Thema des Choralansangs im Baß in Achten zu einem Streitmotiv verkürzt. 'Ein feste Burg ist unser Gott' hatten die Leipziger Gesang- und Orgelbücher vor Bach in C dur gebracht; Bach übertrug dieses Kampflied nach D dur. Man kann die D dur-Fuge im ersten Teil des Wohltemperierten Klaviers mit ihren Wirbeln und kriegerischen Marschrhythmen nicht spielen, ohne an diesen Choral zu denken. Im zweiten Teile des W. K. stehen vollends D dur-Präludium und -Fuge im Zeichen des Kampfes: das Präludium erinnert an Fanfaren, die zum Streite blasen, und die Fuge, deren Dux an das schon erwähnte Baßmotiv zu 'Wie schwerlich läßt sich' anklängt, ähnelt mit ihren vielen Engführungen einem künstlichen rastlosen Fechterspiele. Man wird nicht bezweifeln können, daß Bach mit dem ersten Teile der Matthiesonschen Charakteristik übereinstimmte; daß er D dur aber auch zu vielen anderen frischen, positiv gestimmten Sätzen gebraucht hat, ist zu bekannt, als daß es hier der Beispiele dafür bedürfte.

„D moll. Wenn man denselben wol untersucht, so wird man befinden, daß er etwas devotes, **ruhiges**, dabey auch etwas **großes, angenehmes und zufriedenes** enthalte; dammenthero derselbe in Kirchensachen die Andacht, in communi vita aber die Gemüths-Ruhe zu befördern capable sey; wiewohl solches alles nichts hindert, daß man nicht auch was **ergetzliches**, doch nicht sonderlich hüpfendes, sondern **fließendes**, mit Succes aus diesem Lohne setzen könne.“

Der Unterschied zwischen dem d moll Bachs und dem Beethovens ist ähnlich dem zwischen den c moll beider; Bachs Stimmung in d moll ist milder, beruhigter als die Beethovens. Man denkt dabei unwillkürlich zunächst an die Orgel- und Klaviersätze in dieser Tonart, die Tokaten, den Mittelsatz des Italienischen Konzerts, die beiden Fugen des W. K., die Kunst der Fuge. Ein so gelassenes d moll wie in dem Andante des F dur-Klavierkonzerts (Menuettrhythmus) ist bei Beethoven nicht denkbar. Aber auch manche Kirchengesangssätze halten diesen Charakter ein, in den Kantaten z. B. die Baxarie 'Ach,

wo hol ich Armer Rat', deren tröstlicher Nachsatz 'Du, mein Arzt, Herr Jesu Christ' auch in d moll geht, und in der Matthäuspassion die ähnlich gestimmte Bakarie 'Komm, süßes Kreuz'. Im ganzen möchte Bach mit d moll eine etwas ernstere Empfindung verbunden haben als Mattheson. Ob man einen Satz wie das d moll-Präludium des ersten Teiles des W. R., das so viel heiterer ist als das im zweiten Teile, als „was ergehlisches“ im Sinne Matthesons bezeichnen darf?

„Es dur¹⁾ hat viel pathetisches an sich; will mit nichts als ernsthaften und dabei plaintiven Sachen gerne zu thun haben, ist auch aller Uppigkeit gleichsam spinnefeind.“

Von den Klaviersätzen Bachs entsprechen dieser Charakteristik genau die fünfte Invention und die fünfte Sinfonia. Aber auch die Kompositionen des W. R. in Es dur und die französische Suite in dieser Tonart wird man gut tun, einmal möglichst mit Einhaltung von Matthesons Anweisung zu spielen. Denn Bachs Kirchen vokalsätze stimmen mit dieser völlig überein, man vergleiche z. B. die Texte aus den Kantatenbänden I II und V:

- I. 137 Ergieße dich reichlich, du göttliche Quelle [d. h. Christi Blut].
- 165 Hochgelobter Gottessohn ... bleib, ach bleibe unser Licht.
- II. 73 Ich folge Christo nach.
- 248 Mein Seelensatz ist Gottes Wort.
- V. 32 Komm, mein Jesus, und erquicke.
- 106 Aller Augen warten, Herr.
- 228 Willkommen, will ich sagen, wenn der Tod ans Bette tritt.

Die Vereinigung mit Christus scheint demnach ein Lieblingsnebengedanke Bachs bei kirchlicher Anwendung dieser Tonart gewesen zu sein. Gehen in ihr doch auch die Arien 'Ich will hier bei dir stehen' und 'Sehet, Jesus hat die Hand uns zu fassen ausgespannt' in der Matthäuspassion. Und den Schlußchor des ersten Teiles der Matthäuspassion hat Bach

¹⁾ Mattheson schreibt A. dur.

ursprünglich in Es dur als Einleitungsschor der Johannespassion komponiert 'O Mensch, beweine dein Sünde groß, darum Christus seins Vaters Schoß äußert und kam auf Erden bis sich die Zeit herbrange, daß er für uns geopfert würd, trüg unsrer Sünden schwere Bürd wohl an dem Kreuze lange'.

„E dur drückt eine **Verzweiflungs-volle oder ganz tödliche Traurigkeit** unvergleichlich wol aus; ist vor extrem-verliebten Hülff- und Hoffnungslosen Sachen am bequemsten, und hat bey gewissen Umständen so was **schneidendes, schneidendes, leidendes und durchdringendes**, daß es mit nichts als einer fatalen Trennung Leibes und der Seelen verglichen werden mag.“

Wir können die Reihe der Bachschen Beispiele hier nicht besser eröffnen als mit dem eben erwähnten Choralchor 'O Mensch, beweine'. Ihn hat Bach aus dem ursprünglichen Es dur nach E dur transponiert und so in die Matthäuspassion gesetzt. Es ist klar, daß damit für sein Zeitalter eine Steigerung der Leidensempfindung verbunden war; während die ältere Tonart mehr den Anfangszeilen der Strophe entsprach, legte Bach jetzt mehr Gewicht auf die Schlußzeilen, hob den Passionsgedanken mehr heraus, wohin ja auch die Instrumentalbegleitung zielte¹⁾. Wie das Nebeneinander von Es dur und E dur Bach gerade damals beschäftigte, zeigt auch der Teil der Matthäuspassion, der die Gespräche am Ölberg vergegenwärtigt. Er besteht aus zwei Rezitativen, denen sich je eine Strophe des Chorals 'O Haupt voll Blut und Wunden' anschließt. Das erste Rezitativ bringt Jesu Prophezeiung vom Hirten, der geschlagen werden wird, und seinen Schafen, die sich zerstreuen. Da setzt die Gemeinde²⁾, von inbrünstigem

¹⁾ Aber das große Kreuzigungsmotiv der Violinen darin vgl. Bachjahrbuch 1909 S. 138.

²⁾ Bei dieser Gelegenheit ersuche ich, zu Jahrbuch 1910 S. 141 (Choräle und Choralbearbeitungen) nachtragen zu wollen „Der XXII. Deutsche evangelische Kirchengesangsverein in Dessau“ (S. 41 Bachs Musik im Gottesdienst) und „Passion, Kantate und Gemeindechoral“ (Monatschr. f. Gottesdienst u. kirchl. Kunst, 15. Jhrg. S. 278), d. h. den Vortrag, von dem die im Bachjahrbuch 1910 S. 141 berührte Debatte ihren Ausgang nahm, und den Aufsatz, mit dem sie schloß.

Schmerz über solche Trennung erfährt, ein: 'Erkenne mich, mein Hüter, mein Hirte, nimm mich an', in E dur, die Oboen und die süßen Flöten spielen die Melodie mit, alles natürlich piano¹). Das zweite Rezitativ enthält die Prophezeiung Jesu von Petri Verläugnung und die Erwiderung der Jünger, worauf wieder sogleich Choralgesang erklingt und zwar die Strophe 'Ich will hier bei dir stehen' auf dieselbe Melodie und Harmonie wie vorher, aber diesmal in Es dur und ohne Flöten; die tiefere Lage, der damalige Ausdruckswert der Es dur-Tonart, die nüchternere Instrumentierung, alles wirkt in der einen Richtung ruhigerer Stimmung gegenüber der vorigen Strophe, wodurch zugleich der Abschluß dieses ganzen Obergeteiles als erreicht gelten darf. Um zu E dur zurückzukehren: in den Kantaten läßt Bach z. B. in E dur singen 'Wenn Sorgen auf mich dringen, will ich in Freudigkeit zu meinem Jesu singen', wobei er auf den Vordersatz viel Gewicht legt; eines der deutlichsten Beispiele, wie eng Bach mit Matthäus' Charakteristik übereinstimmte, ist die Kantate 'Liebster Gott, wann werd ich sterben': sie beginnt in diesem süßschmerzlichen E dur und schließt in ihm auf den Choral 'Herrscher über Tod und Leben, mach einmal mein Ende gut'. Man versteht auch nur so das außerordentliche innige Pathos in Bachschen Kammermusikwerken in E dur wie der Sonate für Klavier und Violine und der für Flöte und bezifferten Baß und den beiden Präludien des W. K., die bezeichnenderweise beide mit dem verminderten Septimenakkord kadenzieren.

„Dem E moll kan wol **schwerlich was lustiges** beigelegt werden, man mache es auch wie man wolle, weil er sehr pensif, **tiefdendend, betrübt und traurig** zu machen pfelegt, doch so, daß man sich noch dabey zu **trösten hoffet**. Etwas **hurtiges** mag wol daraus gesehet werden, aber das ist darum nicht gleich **lustig**.“

Wir können auch hier an die Spitze der Bachschen Beispiele nichts besseres stellen als die beiden hergehörigen großen

¹) Ganz unbachisch ist, was man in einer neueren Matthäuspassionschrift liest: dieser Choral sei „in glänzendem E dur geboren. Die Welt naht sich, Jesus, dem Herrscher der Welt, ihren Dank abzustatten“.

Sätze aus der tonartlich so charaktervollen und so lehrreichen Matthäuspassion. In e moll geht der große Eingangschor 'Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen' und das Klagebucet 'So ist mein Jesus nun gefangen'. Ein paar Kantatenbeispiele: 'Es ist nichts gesundes an meinem Leibe', 'Eilt, ihr Stunden, kommt herbei, bringt mich bald in jene Auen', 'Wir waren schon zu tief gesunken'. Ganz in e moll steht die vielsrophige Choralkantate 'Christ lag in Todesbanden'. Daß Bach den Choral 'Christ unser Herr zum Jordan kam', den zwei Jahrhunderte dorisch und in d moll gesungen hatten, um einen Ton höher nahm, mag auch durch den Charakter seines e moll mit geboten gewesen sein: treten doch schon in die erste Strophe dieses Chorals auch Passionsgedanken ein, woneben die Taufe als Trost erscheint. Auch hier wird es nicht unnützlich sein, bei den Instrumentalsätzen Bachs die Charakteristik Matthesons nicht außer Acht zu lassen. Bis in das 19. Jahrhundert hinein ist übrigens ein besonderer Zusammenhang zwischen Dur und Moll in e lebendig geblieben. Während sich C dur und c moll, D dur und d moll, F dur und f moll usw. nur wie Geschwister verhalten, möchte man E dur und e moll Zwillingsgeschwister nennen. Es ist z. B. merkwürdig, daß Beethovens drei Klavier-sonaten in e (op. 14 Nr. 1, op. 90 und op. 109) alle sich nur in E dur- und e moll-Sätzen halten und für eine andere Tonart überhaupt keinen Platz haben. Bei Philipp Emanuel Bach findet man ähnliches in seiner e moll-Sonate für Klavier (Nr. 1 der fünften Sammlung gibt nach einem intermezzoartigen kurzen C dur-Adagio den Schlußsatz in E dur), und so möchte schon Sebastian Bach im ersten Theile der Matthäuspassion das e moll des Anfangs- und das E dur des Schlußchores als besonders verwandt und aufeinander beziehungs-fähig empfunden haben.

„F dur ist capable die schönsten Sentiments von der Welt zu exprimiren, es sey nun Großmuth, Standthafftigkeit, Liebe, oder was sonst in dem Tugend-Register oben an stehet, und solches alles mit einer der massen natürlichen Art und unvergleichlichen Facilité, daß gar kein Zwang dabey vonnöthen ist. Ja die Artigkeit und Adresse dieses Thons ist nicht besser zu beschreiben, als in Vergleichung mit einem hübschen

Menschen, dem alles, was er thut, es sey so gering es immer wolle, perfect gut anstehet, und der, wie die Franzosen reden, bonne grace hat.“

Wie d moll aus den beiden ersten Kirchentonarten hervorgegangen ist und e moll aus der dritten und der vierten, so ist F dur der Nachkomme des fünften und des sechsten Tones, des Lydischen und des Hypolydischen. Dieser beiden Natur galt als freundlich, lieblich, wie wir es recht wohl noch an dem Magnificat des fünften Tones nachempfinden können; Luther hat darum bei seiner musikalisch-liturgischen Einrichtung der deutschen Messe „Sextum tonum dem Evangelium geordnet“ mit der Begründung „Christus ist ein freundlicher Herr und seine Reden sind lieblich, darum wollen wir Sextum tonum zum Evangelio nehmen“. Das hat, z. B. von der Walther'schen Passion aus, lange nachgewirkt. Christusgesänge Bachs in F dur sind z. B. die Hauptsätze der Morgensternkantate und der Tenorarie 'Geliebter Jesu, du allein sollst meiner Seele Reichtum sein'. Ich zweifle auch nicht, daß um dieses Zusammenhanges willen in der Matthäusp passion folgende beiden Choräle, die Jesu Wesen und Erscheinung besonders zum Gegenstande haben, in F dur gesetzt sind: 'Wer hat dich so geschlagen' [bei Doles G dur] — darin die Worte „du bist ja nicht ein Sünder, wie wir und unsre Kinder, von Missetaten weißt du nichts“ — und 'O Haupt voll Blut und Wunden', dessen zweite Strophe für die rechte Gesamtempfindung dieser Stelle wichtig ist:

O edles Angesichte,
Vor dem sonst schreckt und scheut
Das große Weltgerichte,
Wie bist du so bespott!
Wie bist du so erbleichet,
Wer hat dein Augenlicht,
Dem sonst kein Licht nicht gleichet,
So schändlich zugericht?

F dur ist sonst bei diesem Choral nicht üblich; Bach selbst bietet ihn vorher in der Matthäusp passion in E und in Es — wir haben gesehen warum —, und Doles gab ihn in D dur, der stimmlich bequemsten Lage. Wie Bach seinen F dur-

Charakter — übereinstimmend mit Mattheson — auch weiterhin festhielt, zeigt z. B. seine Komposition auf die Worte 'Ein ungefärbt Gemüthe von deutscher Treu und Güte macht uns vor Gott und Menschen schön' (V 127), und wer möchte das friedlich, freundlich und verbindlich fließende der vier Sätze des W. A. in dieser Tonart verkennen?

„F moll scheint eine gelinde und gelassene, wiewol dabei tiefe und schwere, mit etwas Verzweiflung vergesellschaftete, tödliche Herzens-Angst vorzustellen, und ist über die massen beweglich. Er drückt eine schwarze, hilflose Melancholie schön aus, und will dem Zuhörer bisweilen ein Grauen oder einen Schauer verursachen.“

Jedermann denkt beim Lesen dieser Worte sofort an die Seufzer des f moll-Präludiums aus dem zweiten Theile des W. A., aber auch die andern drei Stücke dieses Werkes in f moll haben fast gleiche Stimmung, und die Tiefe ihres Ausdruckes hat das nicht überbieten können, was Bach schon in der dreistimmigen f moll-Sinfonia für Klavier erreicht hatte. Deren chromatisch absteigendes Bahmotto wiederum findet man auseinandergelegt in dem Kantatenschor in f moll 'Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen'; eine Kantatenarie in derselben Tonart ist z. B. 'Bäche von gesägten Zähren'. Auch hier kann uns also wohl Matthesons Definition zum Verständniss manches Bachschen Satzes helfen; bei den Gesägen des Konzertes in f moll mit ihren Sturm- und Echomotiven denkt man freilich unwillkürlich schon an Beethovens Appassionata.

„Fis moll ob er gleich zu einer grossen Betrübnis leitet, ist dieselbe doch mehr languissant und verliebt als lethargisch; es hat sonst dieser Ton etwas abandonirtes, singulieres und misanthropisches an sich.“

Nicht alles bei Bach in fis moll will ganz hierzu stimmen — z. B. nicht die Baxarie 'Empfind ich Hölleangst und Pein' mit ihren grellen Gegensätzen —, aber manches doch recht gut, z. B. in der Matthäuspassion die Arie 'Buß und Reu knirscht das Sündenherz entzwei', auch der Mittelsatz der A dur-Sonate für Violine und Continuo und von den Sätzen des W. A. namentlich die Fuge aus dem ersten und das Präludium aus dem zweiten Theile.

„G dur hat viel insinuantes und redendes in sich; er brillirt dabey auch nicht wenig, und ist so wol zu seriösen als munteren Dingen gar geschickt.“

„G moll ist fast der allerschöneste Lohn, weil er nicht nur die dem vorigen anhängende ziemliche Ernsthaftigkeit mit einer munteren Lieblichkeit vermischt, sondern eine un-gemeine Anmuth und Gefälligkeit mit sich führet, dadurch er so wol zu zärtlichen, als erquickenden, so wol zu sehnen-den als vergnügten, mit kurzen beides zu mäßigen Alagen und temperirter Frölichkeit bequem und überaus flexible ist.“

Es brauchen hier keine Beispiele genannt zu werden, man lese die Sätze des W. A., die Arien der Matthäuspassion in diesen beiden Tonarten: die Anschauungen von Mattheson und Bach decken sich für beide offenbar. Auch für Bach ist g moll eine der liebsten Tonarten gewesen.

„A dur greift sehr an, ob er gleich brilliret, und ist mehr zu klagenden und traurigen Passionen als zu divertissemens geneigt; insonderheit schickt er sich sehr gut zu Violin-Sachen.“

Die letzten Worte dieser Charakteristik lassen sofort an die Sonate für Violine und Clavier in A dur denken, deren erster Satz sich auch gut zu Matthesons Hauptäußerungen schickt. Hat Bach doch auch den Text 'Ach Gott, wie manches Herzeleid begegnet mir zu dieser Zeit' in A dur gesetzt (bei Better und bei Doles steht der Choral in B dur). Das brillierende von A dur bringt ein Kantatensatz zur Geltung wie 'Hallelujah, Stärk und Macht sei des Allerhöchsten Namen'. Von den Sätzen des A dur-Clavierkonzerts überwiegt im ersten Satz das brillante, während der letzte (Allegro ma non tanto) die verschiedenen Eigenschaften der Tonart als starke Gegensätze auspielt.

„Des A moll Natur ist etwas klagend, ehrbar und gelassen, it. zum Schlaf einladend; aber gar nicht unangenehm dabey. Sonst zu Clavier und Instrumental-Sachen sonderlich geschickt.“

Ehrbar und gelassen: man denkt an Kantatensätze wie 'Treu und Wahrheit sei der Grund', 'Gottlob, nun geht das Jahr zu Ende'; etwas klagend: dazu stimmt fein 'Ach wie flüchtig, ach wie nichtig', auch wohl 'Aus Liebe will mein

Seiland sterben'. Trotzdem habe ich bei A dur und bei a moll den Eindruck, daß Bach mit diesen beiden Tonarten teilweise ganz andere Sonderempfindungen verbunden habe als Mattheson, wozu mir z. B. der in beiden A dur-Fugen des W. A. auftretende Hinfürthymus zu weisen scheint, wie auch das 'Laß ihn kreuzigen' der Matthäuspasion (wo sich freilich a moll als subjektive Passionsempfindung Christi und der Christen auffassen ließe). Und das a moll-Präludium im ersten Teile des W. A., klingt es nicht wie kaum gedämpfte Pfeifen und Trommeln?

„B dur ist sehr divertissant und prächtig; behält dabei gerne etwas modestes, und kan demnach zugleich vor magnific und mignon passiren.“

Die ganze Pracht dieser Tonart hat Bach z. B. entfaltet in der Sopranarie 'Herr, der du stark und mächtig bist'; gemäßigter, aber in derselben Richtung wirkt 'Erfüllet, ihr himmlischen göttlichen Flammen'. Feierlich und bescheiden zugleich will die Baharie gegen Schluß der Matthäuspasion gesungen sein 'Mache dich, mein Herze, rein, ich will Jesum selbst begraben'. Die Schlußworte Matthesons könnte man als Vortragsbezeichnung über manchen Bachschen Instrumentalsatz in B dur sehen, vor allem aber über den Mittelsatz des g moll-Klavierkonzertes.

„H dur .. welches .. eine widerwärtige, harte, gar unangenehme, auch dabei etwas desperato Eigenschaft an sich zu haben scheint.“

Bach hat diese Tonart nur selten verwendet, fehlt sie doch auch in den kleinen Inventionen und Sinfonien noch ganz. Umso bemerkenswerter ist es, daß er in der Matthäuspasion den ersten Chor 'Laß ihn kreuzigen' aus a moll zum Schlusse mit einem fast verzweiferten Rud nach H dur wendet (den zweiten aus h moll nach Cis dur): dieser Schlusssatz wirkt hier besonders energisch freischend. Im ersten Teile des W. A. sind die H dur-Sätze die kürzesten und wirken lustlos, im zweiten hat das Präludium einen anherrschenden Charakter und die Fuge erinnert an einen trostigen Helden, der seine Schläge austeilt.

„H moll ist bizarre, unlustig und melancholisch; deswegen er auch selten zum Vorschein kommt.“

Bach hat h moll verhältnismäßig oft verwendet und mit sichtlich persönlicher Liebe. Sein Innerstes hat sich vielleicht in keiner andern Tonart so ausgesprochen wie in dieser, seine herbe Schwermut. Eines seiner schönsten Werke ist die ziemlich späte h moll-Suite für Klavier: welch hoher Zauber waltet hier in der Verbindung dieser Tonart und ihres Charakters mit ursprünglich tanzmäßigen Formen. In der Matthäuspassion gehört h moll zu den bevorzugtesten Tonarten, mehrere Choräle gehen darin, einige der schönsten Arien ('Blute nur, Erbarme dich') und die schmerzlich-rauhen Chöre 'Laß ihn kreuzigen' (Nr. 2), 'Sein Blut komme über uns' und 'Der du den Tempel'.

Auch Bachs größte Messe nennen wir nach dieser Tonart. Sie beginnt in ihr mit den beiden Kyrie, sie nimmt sie auf für das Qui tollis und das Qui sedes, in denen beiden der Ruf miserere für die Wahl der Tonart bestimmend gewesen sein möchte, und sie verwendet sie schließlich auch für das Et incarnatus est und das Benedictus. Diesen sechs Sätzen in h moll stehen freilich, wenn man Gloria und Et in terra als zwei Stücke rechnet, nicht weniger als zwölf große Sätze, in D dur gegenüber. D dur ist, wie bei Beethovens hoher Messe, die Haupttonart auch des großen Werkes von Bach. So charaktervoll hier die Tonart überall an sich mitspricht, dieses Werk ist doch vor allem geeignet, zu erkennen, wie Bach auch einen großen Kreis zusammengehöriger Sätze nach der rein musikalischen Seite der Tonartenverwandtschaft verband. An die zwölf Sätze der Haupttonart D dur¹⁾ und die sechs der zugehörigen Nebentonart h moll reihen sich nämlich drei in der Oberdominante (Laudamus te, Credo, Et in spiritum sanctum — man erinnere sich des oben über A dur gesagten), zwei in der Unterdominante (Domine fili unigenite, Et in unum), und je einmal verwandte Bach die Mollverwandten zu diesen beiden,

¹⁾ Christe eleison, Gloria, Et in terra, Gratias, Quoniam tu solus, Cum sancto spiritu, Patrem omnipotentem, Et resurrexit, Resurrectionem, Sanctus, Osanna, Dona nobis pacem.

fis moll für das Confiteor und e moll für das Crucifixus und einmal schließlich auch das der Haupttonart D dur nahestehende, von Bachs Zeitalter zärtlich geliebte g moll, für das gesondert stehende Agnus dei.

Mit solcher natürlichen Tonartenverwandtschaft, deren System hier so gesetzmäßig gewahrt ist, hat Bach selbstverständlich bei allen seinen Werken gerechnet. Daß er aber auch zugleich mit der charakterisierenden Tonartenbewertung seiner Zeit vertraut war und sich der Tonarten als Symbole bediente, wird keine Bachästhetik, sie sei literarischer oder musikalisch-praktischer Art, in Zukunft verkennen wollen.



Über die Viola da Gamba und ihre Verwendung bei Joh. Seb. Bach.

Von Christian Döbereiner (München).

Zu den vielen musikalischen Instrumenten der alten Zeit, die dem harten Schicksal verfielen, lange Zeit in Vergessenheit zu geraten, gehört jenes klangschöne und literaturreiche, in seiner Eigenart unersehbliche Instrument, das auch J. S. Bach vielfach mit herrlicher Wirkung verwendet hat: die Viola da Gamba. Im Laufe der letzten 20 Jahre hat sich allerdings die Musikwissenschaft dieses schönen Instrumentes wieder erfolgreich angenommen. Wilh. Jos. v. Wasielewski stellte seinem Buche: „Das Violoncell und seine Geschichte“ als Einleitung eine geschichtliche Abhandlung über die Viola da Gamba voran, und neuerdings lieferte Alfred Einstein mit seiner Schrift: „Zur deutschen Literatur für Viola da Gamba im 16. und 17. Jahrhundert“ (in den Beiheften der Internationalen Musikgesellschaft, 1905) eine vortreffliche, von großer Literatur- und Sachkenntnis zeugende Arbeit. Nun sei es auch einem praktischen Musiker, der seit vielen Jahren das Gambenspiel pflegt, vergönnt, sich pro domo zu äußern.

Die Viola da Gamba (Aniaviola) gehört ihrer Form, Besattung und ihrem Klangcharakter nach zur Familie der alten Violen, während das Violoncello zur Familie der später entstandenen Violinen gehört. Die Annahme, daß das Violoncello aus der Viola da Gamba hervorgegangen und eine Vervollkommenung dieses Instrumentes sei, ist ein

verbreiteter Irrtum: beide sind der Form ihres Schallkörpers, ihrer Besattung und Stimmung, dem Klangcharakter und der Herkunft nach verschiedene, in ihrer Art vollkommene Instrumente. Der Schallkörper der Viola da Gamba (sowie aller alten Violon) läuft nach dem Halse fast spitz zu, ähnlich einem gotischen Spitzbogen; die Zargen, d. h. die Seitenteile zwischen Decke und Boden, sind meist höher als beim Cello (oder der Violine); der Boden ist gewöhnlich flach und nicht gewölbt, Decke und Boden haben keinen über die Zargen hinausreichenden Rand; die Schalllöcher zeigen vielfach die Form von C O oder sichelförmigen Ausschnitten. Bezogen ist die Gambe in der Regel mit sechs Saiten, die nicht in Quinten gestimmt werden, wie beim Cello, sondern in Quartan, die in der Mitte durch eine Terz unterbrochen sind: D G c, e, a, d¹. In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, wahrscheinlich um 1680, fügten Saint-Colombe und Marin Marais als siebente Saite: Kontra A hinzu. In Frankreich führte sich die siebensaitige Gambe rasch ein, während in Deutschland und England sechssaitige Instrumente länger und allgemeiner im Gebrauch blieben. Mitunter findet man auch fünfsaitige Gamben; diesen fehlt das tiefe D.

Im Chor der alten Violon nahm die höchste Stimme die Distantviola, auch Violetta (d. h. kleine Viola), ein. Sie wurde in Frankreich mit fünf Saiten bezogen und hieß dort Quinton, auch Pardessus de viole oder kurz Dessus. Ihre Stimmung war: (d), g, c¹, e¹, a¹, d². Die mittlere Tonlage vertrat die Alt- und Tenorviola (Haute-Contre); Stimmung um Mitte des 16. Jahrhunderts in Italien: A, d, g, h, e¹, a¹; in Deutschland: G, c, f, a, d¹, g¹, oder fünfsaitig: ohne g¹. Diese Violon wurden am Kinn angelehnt und mit dem Arm gehalten, daher der Name Viola da braccio, d. h. Armviola¹⁾.

¹⁾ Unsere heutige Bratsche erhielt dadurch ihre Benennung; sie wird wohl auch Viola genannt, doch ist sie und die H. Ritter'sche Viola alta keine Viola, sondern eine größere, um eine Quinte tiefer gestimmte Violine, also eine Altgeige. Sie ist, wie das Violoncello, nach dem Typus der Violine gebaut und mit vier in Quinten gestimmten Saiten bezogen. Dagegen hat unser heutiger Kontrabaß, der größere Nachfolger des alten Violone (d. h. große Viola), noch die alte Violonform.

Auf die Entwicklung der alten Violen hatten Laute und Gitarre Einfluß. Dies zeigt u. a. die lautendähnliche Stimmung der Viola da Gamba, die ein vielstimmiges Spiel ermöglicht und die Grundlage des eigenartigen Gambenstils bildet, ferner die gegen 1500 erfolgte Übertragung der Bünde auf das Griffbrett der Gambe. Die Bünde gewährten der linken Hand des Spielers große Erleichterung beim Greifen von Akkorden, waren aber auch hinderlich beim Lagenwechsel. Die meistgebrauchten Streichinstrumente am Ausgange des Mittelalters sind die Violen. Die damals üblichen Namen: Fydel, Viella, Vitula, Klein Gengen¹⁾, oder Fiolli di braccia für kleine Violen, Anbeben, Groß-Genge¹⁾, Wälsche Genge²⁾ oder Fiolli Gamba für Viola da Gamba und deren Vorläufer, dem Basso di Viola, bezeichnen alle Violen. Die aus Italien stammenden Violen nannte man in Deutschland im 15. und 16. Jahrhundert „Gengen“, also schon zu einer Zeit, in der unsere Violine, auf die jene Bezeichnung erst später übertragen wurde, noch nicht vorhanden und gebräuchlich war. In dem Lautentabulaturwerk des H. Judenfünig (gest. 1526) „Ein schöne künstliche unterweisung auf der Lauten und Gengen“ gelten die für die Laute aufgestellten Regeln auch für die Viola da Gamba. Diese wird von Eifel im „*Musicus autodidax*“ (1738) „Bein-Viole“ genannt. Die Benennung der Viola da Gamba als „Aniegeige“ ist heute, nachdem wir bei den Streichinstrumenten zwei Familien, die Violen und die Violinen, mit gewichtigen Gründen unterscheiden, nicht mehr angebracht. Logisch kann die Viola da Gamba nur als „Aniaviola“, dagegen das Violoncello als Aniegeige bezeichnet werden.

Die am Anfang des 16. Jahrhunderts in Aufnahme kommende Violine verdrängte allmählich die Distantviola. Bald nach Feststellung der Violinform wurden schon Bratschen und Violoncelli (z. B. von Gasparo da Salò — 1542—1609) nach dem gleichen Typus gebaut, doch nahm das Violon-

¹⁾ Bei S. Birdung in „*Musica getutscht und außgezogen* . . .“ (1511) und S. Gerle in „*Musica Teusch* auf die Instrumente der großen und kleinen Gengen auch Lauten . . .“ (1532).

²⁾ Bei M. Agricola, „*Musica instrumentalis*“, 1528.

cello gegenüber der Gambe sehr lange eine untergeordnete Stellung ein, da es meist nur als Bassinstrument (zur Verstärkung des Basso continuo) verwendet wurde, während die Gambe als Solo- und Kammermusikinstrument bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts den Vorzug hatte und eine dominierende Stellung einnahm. Sie besitzt Vorzüge, die dem Violoncell abgehen. Das Markige, männlich Machtvolle des Violoncells ist ihr zwar nicht gegeben, dafür hat ihr Klang eine beständige Milde und liebliche Zartheit; ihr Solort hat etwas ganz Eigenes, wie umweht von einem Hauche von Romantik. Die Gambe ist geschaffen zu anmutigem, schwärmerischem Spiel, zu tief empfundenem, innigem Ausdruck. Das Affordspiel ist bei ihr viel reichhaltiger, abwechslungsreicher und verhältnismäßig leichter als auf dem Violoncell, wogegen wiederum die Bogentechnik infolge der vielen Saiten und des flacheren Steges größere Schwierigkeiten bereitet. — In England, Deutschland und Frankreich wurde das Gambenspiel mit gleich großem Eifer von Künstlern und Dilettanten gepflegt. Sowohl in den Kapellen der Fürstenhöfe, wie bei Familientonzerten war die Gambe jederzeit vertreten, denn: „die Violdigamb und Laute haben in der Kammer, ihrer Anständigkeit halber, vor anderen besaiteten Instrumenten etwas voraus“, schreibt 1739 Mattheson im „Vollkommenen Capell-Meister“. Derselbe sagt in seinem „Neu eröffneten Orchester“ (1713): „Die säuselnde Viola da Gamba ist ein schönes delicates Instrument, und wer sich darauf signalisieren will, muß die Hände nicht lange im Saß stecken“.

Ihre größte Glanzzeit erlebte die Gambe im 17. und am Anfange des 18. Jahrhunderts. An der Entstehung und Ausbildung der Solosonate (mit Basso continuo) ist sie ebenso beteiligt wie die Violine. „Wenn die Gambe von der Violinfamilie nicht völlig verdrängt wurde, sondern gerade in Deutschland nach der Mitte des 17. Jahrhunderts der Violine in Solo- und Triosonate ebenbürtig sich zur Seite stellt, ja die ihr eigentümliche Duosonate *ad aequales* („à l'unisson“) ausbildet, so verdankt sie es der langen Pflege, die sie als Soloinstrument erfuhr: in dieser konnten all die technischen

Qualitäten, die in ihr lagen, viel freier sich entfalten als beim Zusammenspiel“. (A. Einstein: Zur deutschen Literatur für Viola da Gamba). Die Technik der Gambe stand im 17. Jahrhundert längere Zeit sogar auf einer größeren Höhe als die der Violine.

Die Literatur der Viola da Gamba aus der Zeit von 1600 bis um 1750 ist sehr reichhaltig und wertvoll; die Violoncell-literatur aus der gleichen Zeit hält einen Vergleich damit nicht aus. Hervorragende Gambenvirtuosen, die ihre Zeitgenossen durch ihr meisterliches Spiel entzückten und zugleich wertvolle Kompositionen schufen, waren in England: Thomas Hume (geb. um 1575), William Brade, nach Gerber um 1609 „bestellter Violist“ (Violbagambist) der Stadt Hamburg, John Jenkins (geb. 1592), und der alle überragende Christopher Simpson (geb. gegen 1600); in Frankreich: Marin Marais (1656—1728), Jean Rousseau (um 1655), Luis de Caix d'Hervelois (geb. gegen 1685), und Roland Marais, der Sohn des Marin Marais; in Deutschland: David Fund (geb. 1630), der hoch bedeutende August Kühnel (geb. 1645), Johann Schend (geb. gegen 1650), Ernst Christian Hesse (geb. 1676) und Karl Friedrich Abel (1725—1787); letzterer war J. S. Bachs Schüler an der Thomaschule und seinerzeit hoch angesehener Komponist. Zum wertvollsten in der Gambenliteratur gehören die Partiten und Solosonaten von August Kühnel, die prächtige, auch heute noch lebensvolle Musik enthalten¹⁾. Obwohl die Gambe ihren Ursprung in Italien hat, scheint dort das Spiel derselben im 17. Jahrhundert nicht so eifrig gepflegt und viel früher in Verfall geraten zu sein als in den übrigen Ländern, was möglicherweise in der Vorliebe der Italiener für die Violine und in der dort früher geschehenen Einführung des Violoncells begründet lag.

Joh. Seb. Bach bereicherte die Literatur unseres Instruments mit drei prächtigen Sonaten für Viola da Gamba

¹⁾ Frz. Bannat bearbeitete mehrere Kühnellsche Sonaten für Violoncell und Klavier; davon erschienen zwei (G moll u. D dur) im Verlage „Drei Lilien“ und die glänzende A dur-Sonate bei Breitkopf & Härtel.

und obligates Cembalo, wozu er wahrscheinlich in Cöthen durch Christian Ferdinand Abel, den Vater Karl Friedrichs, angeregt wurde. In diesen Sonaten dominiert aber das Cembalo; der Gambenpart ist mit ganz vereinzeltten Ausnahmen einstimmig gehalten. Von der spezifischen Gambentechnik hat Bach nur geringen Gebrauch gemacht. Eine so reiche Mannigfaltigkeit im Gambensatz, wie sie z. B. in den Kompositionen von Marin Marais, Johann Schenk und August Rühnel auftritt, ist in diesen nicht zu finden. Es waltet ein anderes Verhältnis als in den Werken der produktiven Gambenvirtuosen: die Gambe ist weniger herrschendes Soloinstrument, als das der Idee und dem Geiste des Meisters dienende Klangwerkzeug. Auch lag es in der Natur der Triosonate (zweistimmige Cembalopartie mit Soloinstrument), daß alle die reichen technischen Qualitäten des Instrumentes nicht mehr zur vollen Entfaltung kommen konnten; die Triosonate legte der wohl hundertjährigen Selbstherrlichkeit der Gambe Fesseln an und bedingte eine Wandlung im Stile des Gambenspiels. Der Reiz der Bachschen Cembalo-Gambensonaten liegt in der meisterlichen, wundervollen Komposition an sich und im Zusammenspiel der beiden eigenartigen Instrumente, das farbenreiche und überraschende Klangwirkungen ermöglicht. Die entzückende G dur-Sonate hat der Meister ursprünglich gar nicht mit dem Gedanken an die Gambe komponiert; dies Werk ist vielmehr die Umarbeitung einer älteren Sonate für zwei Flöten und Continuo, der er eine reichere Gestaltung des Basses gab. Zur schönsten und besten Wirkung kommt die Gambe in der 2. Sonate (D dur), deren Solopart sogar virtuoson Glanz aufweist. Auch der Umfang des Instrumentes ist hier mehr ausgenützt als in der 1. Sonate; im letzten Allegrosatz tritt Kontra H und Groß C (Tast 92 und 96) der siebenten Saite je einmal auf; in Ermangelung einer solchen läßt sich das Werk sehr gut auf der sechssaitigen Gambe spielen, denn durch die Höherlegung dieser zwei Töne um eine Oktave wird nichts am Charakter der Komposition geändert. Im ersten Satz der bedeutenderen 3. Sonate (g moll) nahm Bach leider zu wenig Rücksicht auf die Besaitung, Stimmung und Zartheit der Gambe.

J. S. Bach hat mit seinem Empfinden verstanden, alle zu seiner Zeit gebräuchlichen Instrumente, die sich zur Erzielung einer besonderen Klangfarbe und eines besonderen charakteristischen oder poetischen Ausdrucks eigneten, mit schönster Wirkung zu verwenden. Die öfters vertretene Meinung, daß er über die Tonwerkzeuge seiner Zeit habe hinauswollen, trifft in bezug auf die Gambe nicht zu. Dieser gewaltige, vielseitige Meister, der die Technik der Streichinstrumente nahezu vollkommen überblickte, hat Viola da Gamba und Violoncell auch in seinen Gesangswerken in sehr verschiedener, der Eigenart eines jeden Instrumentes entsprechender Weise verwertet. Eine tiefe, ergreifende Wirkung erzielt die Gambe mit ihrer wehmutsvollen Klage bei der Altarie „Es ist vollbracht“ in der Johannespassion. Einzigartig und besonders charakteristisch tritt sie ferner in der Matthäuspassion in dem Bakrezitativ „Ja! freilich will in uns . . .“ und der Bakarie „Komm, süßes Kreuz“ hervor, die dadurch mit zu dem Schönsten der ganzen Passion gehören. Bach fordert hier eine siebenstimmige Gambe, die dem Stücke ein Kolorit verleiht, wie es das Violoncell nie hervorbringen kann. Ein Ersatz der Gambe durch das Violoncell ist hier geradezu unmöglich; es würde klanglich wie technisch versagen zur Darstellung des von Bach beabsichtigten Ausdrucks; so kann z. B. das Cello weder die drei- bis sechsstimmigen Akkorde richtig und vollständig bringen, noch besitzt es die tiefen Töne Kontra B und A der siebenten Gambensaite. Der Part ist hier mannigfaltig ausgestaltet und zeigt die typischen Merkmale des spezifischen Gambensatzes. Vielleicht stand dem Meister in Leipzig ein ausgezeichnete Gambist zur Seite. Während das Solo in der Johannespassion technisch leicht ausführbar ist, da die Cantilene sich nur auf den drei oberen Saiten bewegt, erfordert die schwierige Gambenpartie in der Matthäuspassion einen gewandten und geübten Spieler. Zum Tenorrezitativ: „Mein Jesus schweigt zu falschen Lügen stille“ existiert eine Gambenstimme, die, als „apokryph“ geltend, in der Partitur der großen Bachausgabe im Anhang steht und leider ganz fehlt in der neuen kleinen Partiturausgabe der Passion. Wahrscheinlich hat

Bach diese Stimme erst später hinzugeschrieben; die vollen Afforde der Gambe klingen ausgezeichnet zu den beiden Oboen und ergänzen in idealster Weise den Continuo¹⁾. Eine schöne Wirkung erreichen Viola d'amore und Viola da Gamba als obligate Soloinstrumente zur Arie des Zephirus („Frische Schatten, meine Freude“) in der Kantate „Der zufriedengestellte Aeolus“. Das der Kantate „Tritt auf die Glaubensbahn“ vorangestellte prächtige Concerto für Flöte, Oboe, Viola d'amore und Viola da Gamba erhält durch seine gewählte Instrumentation einen seltenen Reiz. Zur Kantate „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit“ (Actus tragicus, No. 106) fordert Bach nur zwei Flöten und zwei Gamben. „Kein weiteres Instrument tritt im Verlaufe der Kantate zu den beiden Flöten und den beiden Gamben. Die verschleierte Klangfarbe gehört zum Wesen dieser Musik. Man meint eine Herbstlandschaft zu sehen und blaue Nebel, die darüber hingleiten. Das dramatische Leben und die innerliche Harmonie zwischen Text und Musik, die dieses Werk auszeichnen, machten schon den ersten Bachverehrern, unter ihnen Zelter, den Actus tragicus vor allen andern Kantaten lieb und wert . . .“ (Albert Schweiger, J. S. Bach).

Durch die Instrumentierung der „Trauerode“ mit zwei Flöten, zwei Oboen, zwei Violinen, Viola, zwei Gamben und zwei Lauten erstrebt Bach ein elegisches Kolorit, das namentlich durch die Gamben und Lauten erreicht wird. Besonders schön verwendet der Meister die beiden Gamben als Soloinstrumente zur Altarie „Wie starb die Heldin so vergnügt“. Während die Gamben zu den Chören der „Trauerode“ und der Kantate „Gottes Zeit“ chorisch besetzt sind und im Notfalle durch Bratschen und Celli verstärkt werden können, erfordert das 6. brandenburgische Konzert durchaus einfache Besetzung. Dieses Konzert fällt nicht in das Gebiet

¹⁾ Die Richtigkeit dieser Ausführungen wurde anlässlich der von Felix Mottl am Palmsonntag 1907 und 1908 in der Musikalischen Akademie in München und der von Fritz Steinbach am Charfreitag 1912 im Gürzenich in Köln geleiteten Aufführungen der Matthäuspassion praktisch erwiesen, wobei es dem Verfasser vergönnt war, die siebenstimmige Gambe zu spielen.

der Orchestermusik, sondern in das der Kammermusik und wirkt in seinem polyphonen Stil und der eigentümlichen Klangfarbe, wie sie zwei Violon, zwei Gamben, Violoncello und Baß mit Cembalo ergeben, am besten in einfacher Besetzung. Es darf aber der Klangcharakter des Werkes nicht zerstört werden durch „Ersatz“ der beiden Gamben durch Celli; dadurch wird nur Unklarheit des Stimmengewebes und Zerstörung der Klangeffekte im 1. und 3. Satz erreicht. Intelligente Cellisten vermögen bei Fleiß und gutem Willen die einfachere Faktur aufweisenden Partien zur Johannespassion, zum 6. brandenburgischen Konzert, zu den Kantaten „Der zufriedengestellte Aeolus“, „Tritt auf die Glaubensbahn“, „Gottes Zeit“ und auch zur Trauerode nach mehr oder minder kurzer Zeit auf der Gambe zu bewältigen. Die erste Gambensonate in G dur, das 6. brandenburgische Konzert, das Solo in der Johannespassion und zur Arie des Zephyrus in der Kantate „Der zufriedengestellte Aeolus“ können auch auf einer fünfsaitigen Gambe gespielt werden, da in diesen Partien die sechste Saite (Groß D) nicht benutzt wird. Bach verlangt auch, einer alten Tradition folgend, zu den Cembalo-Violinsonaten den fakultativen Gebrauch einer Gambe zur Hebung und Verstärkung des Cembalobasses. Der Titel der Handschrift lautet: „Sei Suonate à Cembalo certato e Violino Solo col Basso per Viola da Gamba accompagnato se piace. Composte da Giov. Sebast. Bach.“

Für das Violoncello schrieb Bach bekanntlich sechs Solosuiten; ferner verwendete er es als obligates Instrument in folgenden Kirchenkantaten: No. 6: „Bleib bei uns, denn es will Abend werden“, Nr. 41: „Jesu, nun sei gepreist“, Nr. 49: „Ich gehe und suche mit Verlangen“ (in Nr. 41 und 49 ist der Violinschlüssel eine Oktave tiefer zu lesen), Nr. 68: „Also hat Gott die Welt geliebet“, Nr. 70: „Wachet, betet, seid bereit allezeit“, Nr. 163: „Nur jedem das Seine“ (Bazarie mit zwei obligaten Violoncell), Nr. 183: „Sie werden euch in den Bann tun“; des weiteren in der Profankantate „Weichet nur, betrübte Schatten“. Wie verschieden Bach die Gambe und das Cello behandelt und wie er den Charakter eines jeden Instrumentes zur Geltung bringt, ersieht und hört man

wohl am besten aus seinen Werken selbst und wird zu dem Ergebnis und zu der Überzeugung gelangen, daß die Viola da Gamba, wo sie Bach vorschreibt, eine vollkommen eigene Bedeutung hat und durch das Violoncello nicht zu ersetzen ist.

Als um die Mitte des 18. Jahrhunderts eine Umwälzung im Musikstil vor sich ging, und die Mannheimer Johann Stamitz, Franz Xaver Richter und andere neuen Inhalt, neue Formen und Ausdrucksweisen brachten, verdrängte das glänzendere Violoncell, das bis dahin eine mehr untergeordnete Rolle spielte, die zartere Gambe. Das Resultat war, daß ihr bestrickender Wohlklang und Klangzauber vergessen wurde. Aber sie verdient wieder hervorgeholt zu werden, da sie geeignet ist, unser Musikleben um manchen Eindruck zu bereichern. Schon C. V. Gerber bedauert das Verschwinden der Gambe. Er schreibt in seinem *Neuen historisch-biographischen Lexikon der Tonkünstler* (1812—1814) bei den, dem Gambenvirtuosen R. Fr. Abel gewidmeten Zeilen: „Wertwürdig ist es in der Geschichte der Musik, daß sein Instrument mit ihm im Jahre 1787 ganz in Vergessenheit begraben worden ist: die vor hundert Jahren so unentbehrliche Gambe, ohne welche weder Kirchen- noch Kammermusik besetzt werden konnte, die in allen öffentlichen und Privat-Konzerten das ausschließende Recht hatte, sich vom Anfange bis zum Ende vor allen andern Instrumenten hören zu lassen; weswegen sie denn auch nicht nur, gleich den Schachteln, sahweise, in allen Formaten, groß und klein, gefertigt werden mußten, sondern auch mit allem möglichen Aufwande von angebrachtem künstlichem Schnitzwerke, Elfenbein, Schildpatt, Silber und Gold bestellt, gesucht und bezahlt wurden. Von diesem allgemein herrschenden und beliebten Instrumente wird nun in Zeit von einem Menschenalter in ganz Europa keine Idee mehr übrig seyn; sie mußte denn unter den alten Holzschnitten im Prätorius¹⁾ oder als ein sattenloses, von Würmern zerfressenes Exemplar in einer der Hof-Musikkammern wieder hervorgesucht werden²⁾. Übermals ein

¹⁾ Gemeint ist dessen „*Theatrum Instrumentorum*“ im zweiten Teil seines Werkes „*Syntagma musicum*“ (1619—1620).

²⁾ Gegenwärtig ist es schwer, gute Gamben zu bekommen, da

trauriger Beweis, wie sehr sich Apollo von der Göttin Mode beherrschen läßt. — Merkwürdig ist noch dabei der Geschmack unserer Vorfahren an diesem sanften, bescheidenen, summsenden Violongetöne. Auch waren sie stille, zufriedene und friedliebende Leute. Gegenwärtig können zu unsern Musikern die Instrumente nicht hoch und schreiend genug gewählt werden“.

Nunmehr ist überall das Interesse für vergangene wundervolle und feine musikalische Kulturepochen wieder erwacht. Zur stilvollen Neubelebung alter Musik, der J. S. Bach'schen Werke im besonderen, ist erforderlich, daß die Werke mit den Instrumenten und in der Besetzung gespielt werden, für die sie bestimmt sind. Unter den alten Instrumenten gebührt sicherlich der Preis der Viola da Gamba. Werden Kompositionen, die für dies Instrument geschrieben sind, auf dem Violoncell zu Gehör gebracht, so ist die Wirkung nur unvollkommen; denn niemals erreicht dieses die entzückende Klangfarbe und die wunderbare Zartheit der Gambe.

vielfach solche zu Celli umgearbeitet wurden. In Sammlungen und Privathänden ist jedoch manches schöne Instrument zu finden, und es wäre angezeigt, daß die Instrumentenmacher neue Gamben bauten, da bei dem wieder erwachenden Interesse für das Gambenspiel sich sicher Liebhaber und Abnehmer dafür einfinden werden. — Zur Besetzung empfiehlt sich: für das — in Italien „Canto“, in Frankreich „Chanterelle“ genannte — hohe d¹ ein haltbares Violin-A, für e ein dünnes Cello-D; als e kann ein sehr dickes Cello-D, oder ein dünnes, gut ausgezogenes Cello-A, mit sehr dünnem Draht (Nr. 19) übersponnen, genommen werden; zum tiefen D nehme man ein schwaches Cello-C; für die siebente Saitte, das Kontra-A, ein starkes Cello-A, das mit dickem Draht (Nr. 7 oder 6) übersponnen wird; a und G wie beim Cello, jedoch können diese Saitten für die Gambe, wegen dem kürzeren Zug, etwas stärker genommen werden.



Carl Philipp Emanuel Bach und Joh. Gottl. Im. Breitkopf.

Von Hermann von Hase (Leipzig).

Mit der Erfindung des Notensazes mit beweglichen Lettern im Jahre 1754 und ihrer praktischen Verwertung trat Johann Gottlob Imanuel Breitkopf mit einer großen Anzahl hervorragender Musiker in Verbindung, die seine Neuerung mit Freuden begrüßt hatten. Einer der ersten neuen Autoren war Carl Philipp Emanuel Bach. Den ersten Verkehr und die erste Verlagsübernahme Bach'scher Kompositionen vermittelte Friedrich Wilhelm Marpurg, der 1756 im Breitkopfschen Verlage die Berlinischen Oden und Melodien herausgab. Das erste Heft dieser Sammlung, das nach 10 Jahren eine Neuauflage erlebte, enthielt drei Lieder Bachs: „Lied eines jungen Mädchens“, „Die Biene“ und „Die Äpfel“; die beiden letzteren auf Texte von Lessing.

Auch im zweiten Teil der Berlinischen Oden, der 1759 erschien und schon im Jahre 1762 neu gedruckt wurde, war Bach vertreten; Marpurg hatte den „Stoiker (I)“ und „Serini, der hochberühmte Mann“ aufgenommen.

In der Raccolta delle piu nuove Composizioni di Clavicembalo per l'anno 1756, die ebenfalls Marpurg für Breitkopf zusammengestellt hatte, kam Bachs Name wiederum zur Geltung; eine Sonate, die Bach für die Prinzessin Amalia komponiert hatte, und vier kleinere Stücke La Borchward, La Lott, La Gleim und La Bergius waren gewählt worden. In der entsprechenden Sammlung für das Jahr 1757 war

ebenfalls eine Sonate und einige Stücke La Prinzette, l'Auguste, eine Polonäse, eine Fuge und ein Allegretto enthalten. Auch in seiner Fugensammlung, die 1758 bei Lange in Berlin erschien und bei Breitkopf gedruckt wurde, hatte Marpurg eine Fuge Bachs (ohne Namensnennung) aufgenommen.

Ein persönlicher Verkehr scheint aber nicht stattgefunden zu haben; einige kleine Freundschaftsbezeugungen wurden durch Marpurg vermittelt, der ein Verlagswerk und Geschenk Breitkopfs, die vom Verfasser Bach gewidmete „Anweisung wie man Claviere, Clavecins, und Orgeln, nach einer mechanischen Art, in allen zwölf Tönen gleich rein stimmen könne, das aus solchen allen sowohl dur als moll wohlklingend zu spielen sey, aufgesetzt von Bartholomaeus Friße, Clavier-Instrumentenmacher in Braunschweig“, überbrachte und am 30. Oktober 1756 meldete, daß ihm Bach aufgetragen habe, „Ew. Hochedelgeboren sein ergebensstes Kompliment zu vermelden“.

Marpurgs Urteil schien Breitkopf zuerst abgehalten zu haben, in direkte Verbindung mit Bach zu treten. Im März 1757 hatte nämlich Marpurg geschrieben „In Ansehung des Herrn Bach: so können Sie nichts als gutes von ihm argwöhnen und er ist Ihr Freund. Aber das ist derjenige, der die Münze am meisten vor allen anderen kennt und schlägt. Ohne etliche 100 Dukaten mit eihnemal ist mit diesem braven Manne nichts anzufangen.“ Als Breitkopf aber erfuhr, daß Bach Gellerts Oden komponiere, beauftragte er Marpurg, diese für ihn zu sichern. Aber Marpurg kam zu spät, die Komposition hatte schon ihren Verleger gefunden und war bereits zum Teil gedruckt.

In einem über mehrere Jahre ausgedehnten Unternehmen, das Johann Adam Hiller für Breitkopf einrichtete, der Raccolta delle migliori Sinfonie di piu celebri compositori di nostro tempo, accomodate all' Clavicembalo, wurde in die dritte Sammlung (1761) Bachs Sinfonie



aufgenommen.

Der Plan Breitkopfs, den Alleinvertrieb von Bachs zweitem Teil seines „Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen“, zu erhalten, gelang zwar nicht ganz, aber Bach überließ ihm 200 Exemplare, wenn auch nicht zu den erhofften Bedingungen. Breitkopf schrieb ihm aber „daß er den Profit bey dem Verkauf seines Buches weniger estimire als die fortdauernde Bekanntschaft mit ihm, und daß er deshalb seine Final-Resolution annehme“.

Der weitichtige Verleger hatte es auch nie zu bereuen, daß er auf einen kleinen Vorteil verzichtet hatte, denn die tatsächlich eingetretene fortdauernde Verbindung brachte ihm für sein Geschäft nicht nur manchen Vorteil, sondern wurde bald zu einer treuen Freundschaft, die ungetrübt bis zu Bachs Tode währte.

Fürs erste war zwar Bach noch an seine Berliner Verleger gebunden, aber schon die Herstellung des nächsten Werkes, die „Oden mit Melodien“, die 1762 bei Arnold Weber erschienen, wurde der Breitkopfschen Notendruckerei übertragen. Auch die gleichzeitig im selben Verlage erschienenen „Tonstücke fürs Clavier von C. Ph. E. Bach samt einigen klassischen Mustern“ wurden bei Breitkopf gedruckt.

Erst im Jahre 1766 erschien im Verlage von Bernhard Christoph Breitkopf und Sohn wieder ein Originalwerk Bachs, seine Sechs leichten Klavierfonaten, für die dem Autor 150 \mathcal{R} Honorar gezahlt wurden.

Aus der Zeit der Übernahme dieses Werkes sind nur zwei Briefe vorhanden, in denen aber das geschäftliche Element nicht allzusehr in den Vordergrund tritt. Der älteste erhaltene Brief von Bach lautet nämlich:

A Monsieur

Monsieur Breitkopf le Fils

Libraire et Imprimeur très célèbre

à Leipzig

Hochedelgebohrner, hochgeehrtester Herr,

H. Winter¹⁾ hat mir gestern den Mund wäßerich gemacht. Er sagte mir, die Verchen wären diesmal so schön und wohl-

¹⁾ Berliner Notendrucker und Verleger, der in Leipzig zur Messe gewesen war.



feil gewesen. Wunderlicher Freund, sagte ich, was hilft mir dieses? warum haben Sie nichts mitgebracht? Enfin, er wiehe mich an Ihre gütige Dienstfertigkeit. Wollten Sie also für mich die Gütigkeit haben und mir mit der ersten Post, alles auf meine Kosten, ein Schoß guter Verchen übersenden? Ach ja, Sie thun es. Ich wiederhole mit Fleiß nochmahls, ich verlange kein Präsent, ich bezahle alles gerne so gleich wie und an wen Sie bestellen, mit ergebenstem Danke.

Ich beharre wie gewöhnlich

Potsdam, d. 27. Oct. 65.

Bach.

Sein Wunsch wurde auch sofort von Breitkopf erfüllt und Bach erhielt die Leipziger Verchen mit den Korrekturbogen seiner Sonaten.

In den nächsten Jahren gab der Bezug verschiedener Werke Breitkopf Gelegenheit zu gegenseitigem geschäftlichen

Verkehr mit Bach, der 1767 nach Hamburg übersiedelte. Seine Berufung wurde in den Wöchentlichen Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend (Jahrgang II S. 204), die Breitkopf für Hiller druckte, folgendermaßen bekannt gemacht: „Die durch den Tod des seel. Kapellmeisters Telemann erledigte Stelle eines Musikdirectors an der Michaeliskirche zu Hamburg ist mit dem berühmten Herrn Carl Philipp Emanuel Bach wieder besetzt worden. Wir freuen uns diesen großen Meister des Klavierspielens, dem wir so viele vorzügliche Sachen für dieses Instrument zu danken haben, in einem Posten zu sehen, wo er seine vorzüglichen Talente nun noch von einer anderen Seite wird zeigen können, und wünschen dem deutschen Vaterlande Glück, daß der Gesang desselben aus der Feder eines Bachs künftig neue Schönheiten, neue Vollkommenheiten erhalten soll.“

Besonders freundschaftlich gestaltete die Beziehungen Bachs zu Breitkopfs der Einzug des jüngsten Sohnes von Emanuel Bach, des Malers Johann Sebastian Bach¹⁾, in Breitkopfs Haus zum Silbernen Bären. Der in Leipzig besonders bei Friedrich Dezer „sein Hauptmetier“ studierende Jüngling wohnte nämlich, wahrscheinlich auf Emanuel Breitkopfs Empfehlung, von Michaelis 1770 in der Familie des Kupferstecher Stodt, der den 4. Stodt des neuerrichteten Hauses bezogen hatte, als Pensionär und wurde in dem kunstsinigen Breitkopfschen Hause herzlich aufgenommen. Wie die Unterstützungen, die Emanuel Bach seiner Schwester, der Frau Altnicola, fortlaufend zukommen ließ, schon seit ungefähr 1761 durch Breitkopfs Hand gingen, so vermittelte auch Breitkopf die Abgabe der väterlichen Zuschüsse an den jungen Maler. Leider zeigte sich aber bald schon der Keim zu der späteren schweren Krankheit und Emanuel Bach mußte im Mai 1773 außer dem Quartalgeld von 50 R₂ noch 15 R₂ Krankengeld für seinen Sohn senden, „mit den Compliments von dem meinigen an Ihr ganzes geehrtes Haus“. Wie sich das Breitkopfsche Haus des jungen Goethe angenommen hatte, so sorgten

¹⁾ Über den Namen vergl. Wustmann, Aus Leipzigs Vergangenheit. 3. Reihe Leipzig 1909 S. 290/291. W. tritt für Johann Samuel ein, ohne allerdings einen Beweis zu erbringen.

J. S. Bach, Sohn Carl Philipp Emanuel Bachs.

Bach-Jahrbuch 1911.

auch jetzt wieder hilfreiche Hände für den Kranken, und als Johann Sebastian, glücklich genesen, nach Dresden zog, schrieb Emanuel Bach: „Hochedelgebohrner, Liebwehrtester Freund, Empfangen Sie hiebei von mir u. den Meinigen tausendfachen Dank für Ihre, meinem Sohn in Leipzig erwiesene Güte und Vorforge; ich bleibe von Herzen Ihr dankbarer Schuldner.“

Durch seinen Dresdner Aufenthalt verlor der junge Bach, der, wie sein Vater klagte, kein großer Brieffschreiber war, nicht ganz den Zusammenhang mit seinen Leipziger Freunden, von denen er sich neu erschienene Musikalien zuwenden ließ. Aber seine weiteren Schicksale erhielt das Haus Breitkopf stets vom Vater Emanuel Nachricht. So berichtet Bach im Februar 1776 hocherfreut, daß sein Sohn nach einer sehr beschwerlichen Reise gesund in Hamburg eingetroffen sei und bis zum Sommer bei ihm bleiben werde; „er empfiehlt sich Ihnen und Ihrem geehrtesten Hause ergebenst“. Im Jahre darauf, als er sein herzliches Bedauern zum Tode Bernhard Christoph Breitkopfs aussprach, schrieb er von dem geliebten Sohn, daß dieser seit fünf Monaten krank in Rom darnieder läge und noch nicht außer Gefahr wäre. Als Bach erfuhr, daß Breitkopf selbst erkrankt wäre, zeigte er herzlichen Anteil. „Gott mache Sie bald wieder gesund! Wir können Sie noch ganz und gar nicht missen. Gott wird helfen!“ Von seinem Sohne berichtete er in demselben Briefe: „Mein armer Hans hat wirklich alles ausgestanden, Gottlob, jetzt ist er in der Besserung“ und am 9. August 1777 meinte er „Mein armer Hans wird nun wohl bald völlig gesund wieder seyn, wenn das wahr ist, was man mir schreibt“. Aber die Besserung war keine bleibende, am 9. Oktober 1778 schrieb der unglückliche Vater: „Liebster Herr Landsmann, Noch ganz betäubt von der traurigen Nachricht wegen des Absterbens meines lieben Sohns in Rom kann ich kaum folgendes zu Papier bringen. Ich weiß, Sie haben Mitleiden mit mir, und Gott behüte Sie für dergleichen Schmerz.“

Wie sehr Bach Breitkopfs Fürsorge für seinen in der Ferne verschiedenen Sohn schätzte und ehrte, geht aus einem Schreiben vom 19. Dezember 1778 hervor:

„Sie werden durch den Herrn Professor Defer einen Schattenriß von meinem lieben seligen Sohne erhalten. Ich weiß, Sie haben ihn auch geliebt. Er ist sehr gut getroffen. Ein junger Künstler hier hat diese Art sehr hoch gebracht. Verwahren Sie dies Bild mir zum Andenken. Superflua non nocent.“

Als drei Jahre später J. F. Bause Batonis Büßende Magdalena nach einer Kopie des verstorbenen jungen Künstlers in Kupfer gestochen hatte, schrieb Emanuel Bach ungeduldig an Emanuel Breittkopf: „Haben Sie die Güte, überschicken Sie, je eher je lieber, das jetzt herausgekommene Kupfer von meinem seligen Sohn gezeichnet“. Das schönste Denkmal wurde dem so früh Dahingeschiedenen in Breittkopf & Härtels Allgem. Mus.-Zeitung (Bd. II S. 829) gesetzt, in der Friedrich Rochlik, wohl nicht ganz unbeeinflusst von Christoph Gottlob Breittkopf, dem ehemaligen Hausgenossen Bachs, schrieb: — „ist es vielen Lesern der Zeitung bekannt, daß die stille reine Seele, der seltne edle Mensch, Defers liebster Schüler, Sebastian Bach der jüngere, der vortrefflich war als Landschaftsmaler, vortrefflicher geworden wäre als Historienmaler; daß der Gute, dem schon in frühen Jünglingsjahren durch geheimes und unverschuldetes Leiden des Lebens frischerster Reim zerdrückt war, der dann einzig in seiner Kunst Zuflucht, Trost und Freude fand — aber auch ein nur allzufrühes Grab —: daß dieser, Emanuel Bachs Sohn war? Lieber Mensch, der Du jetzt die Ruhe hast, die Dir die Erde nirgends gab — Deine Freunde in Rom, wo Du starbst, und in einigen Städten Deutschlands, wo Du lebstest, haben Dich laut betrauret, aber denen, die Dich nicht kannten, noch nicht laut gesagt, was Du warest: ich vermag Dir nichts darzubringen, als dies augenblicklich welkende Blatt und das unverwelklichste, treueste Andenken.“

An Breittkopfschen Familienfesten nahm Bach herzlichen Anteil. Als Emanuel Breittkopf das Glück hatte, die Hochzeit zweier Töchter an einem Tage zu feiern, gratulierte er bestens, wenn er auch etwas wehmütig schrieb: „Wenn ich Ihren Beutel hätte, so würde ich vielleicht auch Großvater sein, aber arme Kinder verlangt niemand. Adio! Proßt das

neue Jahr!“ Kurz darauf dankte er für die Hochzeitsgedichte, „die uns sehr divertirt haben“.

Eine dauernde geschäftliche Verbindung begann mit dem Jahre 1772. Bach war bereits damals schon zum Selbstverlag seiner Werke übergegangen, hatte aber vielen Verdruß gehabt durch den Tod des Berliner Drucker Winter, dem er die Herstellung seiner Sei Concerti per il Cembalo concertato übertragen hatte. Breitkopf, der schon Pränumeranten auf die Konzerte angenommen hatte, bot ihm seine Hilfe an, und dies Anerbieten kam Bach sehr gelegen. „Tausendfachen ergebensten Dank sage ich Ihnen von Herzen für alle gütigst angebotene Freundschaft. Ich war in der Klemme und man hat mich nicht herausgelassen. Basta!“

Nach Aufklärung eines Mißverständnisses, das durch den Faktor der Winterschen Buchdruckerei, die verschiedene Vorräte Bachscher Werke in einer in Breitkopfs Hause gemieteten Niederlage aufbewahrte, entstanden war, sprach Bach dem Leipziger Freunde sein Bedauern aus, daß er nicht schon eher mit ihm zu tun gehabt habe: „Sie waren vor Jahren mein Mann!“

Noch bevor Bach selbst ein neues Werk veröffentlichte, druckte die Breitkopfsche Buchdruckerei für die Dytsche Buchhandlung in Leipzig D. B. Münters erste Sammlung geistlicher Lieder mit Melodien von verschiedenen Singkomponisten, in der sechs unveröffentlichte Lieder Emanuel Bachs enthalten waren. Ferner wurden für den Verleger G. F. Hartknoch Sei Sonate per il Clavicembalo solo all' uso delle Donne, composte da Carlo Filippo Emanuele Bach, Maestro di Capella in Hamburgo bei Breitkopf hergestellt. Die Neuauflage dieser Sonaten wurde im Jahre 1786 ebenfalls von Breitkopf besorgt.

Das erste Werk, das Breitkopf von Bach selbst zum Druck überliefert bekam, war „Herrn Doktor Cramers übersehte Psalmen mit Melodien zum Singen bey dem Clavier“. Johann Andreas Cramers poetische Übersetzung der Psalmen war 1756 bei Immanuel Breitkopf, seinem intimen Freunde, erschienen. Schon 1756 hatte Breitkopf durch Marpurgs Vermittlung einen Berliner Tonsetzer zur Komposition ver-

anlassen wollen, ohne daß der Plan damals zur Ausführung kam. Inzwischen war das in seiner Art hervorragende Werk fortgesetzt worden und vom ersten Teil bereits 1763 die zweite Auflage erschienen, die Bach als Vorlage gebient hatte. Da Emanuel Bach auch seine Israeliten in der Wüste herausgeben wollte, fragte er Breitkopf um Rat wegen der Veröffentlichung: „Antworten Sie mir gütigst bald, NB. freundschaftlich und ehrlich, wie man es, außer von Ihnen, selten antrifft.“ Seines Druckers Bescheid „Breitkopfsch, id est ehrlich“, wie Bach meinte, befolgend, ließ er zuerst die Psalmen, die gleichsam „ein Compagnon zu den Gellert'schen“ werden sollten, auf Subskription erscheinen. Einen Teil der Komposition schickte Bach am 3. Dezember 1777 ab, „der Rest des MS soll bald geböhren und Ihnen zugesandt werden.“ In einer Auflage von 1050 Exemplaren wurden die Psalmen rechtzeitig für die Ostermesse 1774 fertig gestellt, über den Druck und besonders über den Titel sprach der Autor seine vollkommene Zufriedenheit aus.

Seiner Ankündigung gemäß schickte Bach im Februar 1775 das Manuskript seiner Israeliten in der Wüste zum Druck. Den Text dieses Singgedichtes hatte Breitkopf bereits im Mai 1767 für den Dichter Schiebler, der damals in Leipzig weilte, gedruckt. Die vielbeschäftigte Notendruckerei konnte den Satz des Musik-Manuscripts aber wegen bereits übernommenen Arbeiten erst viel später vornehmen, noch Mitte Juli klagte Bach: „Meine Israeliten bleiben lange auf dem Marsch aus der Wüste“. Erst im Dezember 1775 gelangte Bach in den Besitz seiner Exemplare. Ein Textbuch aus der Breitkopfschen Druckerei vom Jahre 1784 ist im Geschäftsarchive erhalten geblieben.

Als nächste Werke veröffentlichte Bach, wieder im Selbstverlag, zwei Sammlungen von Klaviersonaten mit Violine und Cello, von denen die erste im August 1776 gedruckt wurde und zwar 350 Exemplare im Violinschlüssel und 700 im Klavierschlüssel. Aber den Titel herrschte erst Unklarheit, bis Bach entschied: „Es bleibt bey dem ehrlichen teutschen Titel, so, wie ich ihn vorgeschrieben habe. Lateinische Buchstaben können dazu genommen werden. Wegen der Ausländer

hat mirs nicht glücken wollen, und wenns auch beßer gegangen wäre, so schadet es nicht; müssen wir doch auch ausländische Titel verdauen. Das Beste ist, daß kein Titel mitgespielt wird!“ Die zweite Sammlung dieser Klaviertrios erschien zur Michaelismesse 1777.

Am 28. Juli 1778 schrieb Bach an Breitkopf: „Ich habe noch ein Haufen Anforderungen an Ihre Pressen, wenn nur der verdamnte Krieg nicht wäre. Jetzt sind sogar ziemlich beträchtliche Collecteurs von mir im Felde, dies war im vorigen Kriege nicht. Jedoch werde ich Courage kriegen, aber nichts ohne Pränumeration“.

Besonders lag Bach sein Heilig am Herzen. „Hier habe ich den meisten und kühnsten Fleiß bewiesen zu einer guten Ausnahme. Dieses Heilig ist ein Versuch, durch ganz natürliche harmonische Fortschreitungen mir weit stärkere Aufmerksamkeit und Empfindung zu erregen, als man mit aller ängstlicher Chromatik nicht im Stande ist zu thun. Es soll mein Schwanenlied von dieser Art seyn, und dazu dienen, daß man meiner nach meinem Tod nicht zu bald vergeßen möge“. Breitkopf fiel es schwer für den oft 28zeiligen Satz ausreichen- des Papier zu finden. Das Format wurde in einer Größe von 32 zu 47 cm gewählt, entsprechend der Größe der Originalpartitur, die noch jetzt im Breitkopf & Härtelschen Archiv aufbewahrt wird. Eine Aufführung des Heilig, die J. A. Hiller noch vor dem Erscheinen unternehmen wollte, verhinderte Bach selber, da er es schon einem fürstlichen Herrn abge- schlagen habe, bevor es gedruckt wäre. Ein Jahr später aber sollte er Hiller seinen besonderen Dank für die gute Ausführung seines Heilig.

Besonderen Wert legte Bach bei diesem großen Werke, dem er als Titel „Heilig mit 2 Chören und einer Ariette zur Einleitung“ gab, auf korrekten Satz: „Sagen Sie Ihren Cor- rektoren, (denn mehr als einer ist bey dem Heilig durchaus nötig) wenn sie durch den geringsten Fehler mich um meine Ehre brächten, so wäre wohl nichts billiger als daß sie nach Waldheim¹⁾ gebracht würden.“ Die Herstellung dauerte

¹⁾ Das sächsische Zuchthaus.

aber länger als gemeldet, so daß Bach ungeduldig ausrief: „Ich leide Noth unter der Annahmung meiner Pränumeranten. Helfen Sie mir bald, und senden Sie mir auf Abschlag, was Sie können. Luc. 16, 24.¹⁾“ Der Druck selbst fiel aber ganz zu Bachs Zufriedenheit aus: „Ganz Hamburg bewundert mit mir den schönen, künstlerischen und außerordentlichen Druck unseres Heilig. Che viva!“ Das erste Exemplar mußte Breitkopf mit schnellster Post nach Berlin an Kirnberger senden, der es der Prinzessin Amalia überbringen sollte.

Zugleich mit dem Heilig hatte Bach die erste Sammlung seiner Clavierfonaten für Kenner und Liebhaber der Breitkopffschen Buchdruckerei zum Druck übergeben. Diesmal verzögerte sich die Fertigstellung des Druckes dadurch, daß die Namen der Pränumeranten nicht einliefen, „Die Herren Collecteurs sind Faulpelze, doch habe ich sie citirt und sie werden nun bald erscheinen.“

Die beiden gleichzeitig herausgekommenen Werke wurden sehr günstig aufgenommen, Bach schrieb im November 1779 an Breitkopf: „Meine Sonaten und mein Heilig gehen ab wie warme Semeln, bey der Börse auf dem Naschmarkt²⁾, wo ich vordem mancher Mandel Prekel den Hals gebrochen habe.“

Die zweite Sammlung für Kenner und Liebhaber, der diesmal einige Rondos hinzugefügt waren, kündigte Bach bereits im Dezember 1779 an. „Der Inhalt dieser Sonaten wird ganz und gar von allen meinen Sachen verschieden seyn; ich hoffe für Jedermann.“ Der Druck der 700 Exemplare im Clavier- und 350 im Violinschlüssel wurde im Herbst 1780 beendet. Die dritte Sammlung erschien schon im nächsten Jahre. Zur vierten Sammlung entschloß sich Bach erst auf Zureden seiner Freunde; die Composition derselben wurde jedoch durch Krankheit verzögert. Am 10. September 1782 schrieb er an Breitkopf: „Ich bedaure Sie von Herzen als

¹⁾ Vater Abraham, erbarme dich meiner, und sende Lazarum, daß er das Äußerste seines Fingers ins Wasser tauche, und fühle meine Zunge; denn ich leide Pein in dieser Flamme.

²⁾ In Leipzig, das jetzt noch seinen Prekelmann auf den Straßen sieht.

Wittmann, ich habe es nicht gewußt. Auch ich bin in diesem Sommer dem Tode entlaufen. Die verzweifelte Influenza wollte mir den Hals zuschnüren, doch Gott half.“ Am 15. Oktober übersandte Bach das Manuskript mit den Worten: „Meine Freunde wollten durchaus zwei Fantastien mit dabei haben, damit man nach meinem Tode sehen könne, welcher Fantast ich war.“ Nach einer Pause von drei Jahren wurde die fünfte Sammlung der Sonaten für Renner und Liebhaber übersandt. Im Jahre darauf, am 28. Juli 1786, schrieb Bach an Breitkopf: „Vielleicht, wenn ich lebe und Muth habe, beschließe ich mit der 6. Sammlung übers Jahr meine Arbeit, Adio!“ Seine Worte sollten tatsächlich in Erfüllung gehen, auf Drängen seiner Freunde entschloß er sich, noch ehe ein Jahr vergangen war, zur Herausgabe und übersandte das Manuskript als letzten Druckauftrag an seinen alten Geschäftsfreund Breitkopf. Über diese Sonaten, mit denen Bach ansehnlich gewonnen hatte, äußerte er sich kurz vor seinem Tode Breitkopf gegenüber: „ihre Einrichtung ist nicht das, was Mode blos ist und bald vergeht. Sie sind original, gefällig, lange nicht so schwehr, wie vieles Zeug, was jetzt erscheint und sie sind nicht altväterisch; genug, sie werden sich, wie meine anderen Sachen, und noch länger erhalten.“

Zu den Werken, die im Jahre 1780 die Pressen Breitkopfs so mit Beschlag belegt hatten, daß Bachs Aufträge nicht mit der von ihm erhofften Schnelligkeit erledigt werden konnten, gehörten auch einige Kompositionen Bachs, die Breitkopf von anderer Seite zum Druck erhalten hatte. Der Leipziger Verleger Schwidert ließ bei ihm vier Orchesterinstrumente drucken, die Bach, als Schwidert ihn um Kompositionen gebeten hatte, erst Breitkopf für 100 \mathcal{R} angeboten hatte. „Es ist das größte in der Art, was ich gemacht habe, weiter etwas davon zu sagen, leidet meine Bescheidenheit nicht.“ Auch die im Verlage von Herold in Hamburg erscheinenden „Herrn Christoph Christian Sturms, Hauptpastors an der Hauptkirche St. Petri und Scholarchen in Hamburg, Geistliche Gesänge mit Melodien zum Singen bey dem Claviere von Herrn Kapellmeister Carl Philipp Emanuel Bach, Musikdirektor in Hamburg“ wurden bei Breitkopf hergestellt; die

zwei Ausgaben der ersten Sammlung wurden 1780 und 1781, die zweite Sammlung 1781 gedruckt.

Wie groß das Vertrauen Bachs zu seinem Leipziger Geschäftsfreund war, geht daraus hervor, daß er ihn zum Vertrauten machte bei einer kleinen Täuschung, die er Artaria in Wien gegenüber anwandte, um bei Lieferung seiner Werke sicher zu gehen. Breitkopf hatte ihm zwar zu einem Versuch mit Artaria zugeredet, aber Bach war doch zu vorsichtig: „Ein Breitkopf kann wohl schreiben: ich muß es wagen, aber ich Schmalckopf, der seine Thaler nur einzeln und nicht nach 100 000 zählt, muß dieses bleiben lassen.“ Er theilte seinen an Artaria gerichteten nicht ganz aufrichtigen Brief mit, fügte aber gleich hinzu: „Hier ist vieles erlogen, unter uns gesagt!“ Als nun aber Artaria seine Anerbietungen annahm, geriet er in Verlegenheit und bat Breitkopf: „Lassen Sie mich ja in der Lüge nicht stecken, Sie haben doch viel zu viel Kaufmannskopf, als daß es Ihnen Mühe kosten sollte, sich und mich aus der Affaire zu ziehen.“

Im Jahre 1784 erschien als eigenes Verlagswerk bei Johann Gottlob Imanuel Breitkopf die fünfte Auflage von „Herrn Professor Gellerts Geistliche Oden und Lieder mit Melodien von Carl Philipp Emanuel Bach“. Das Verlagsrecht dieser Gesänge, die Breitkopf schon 1758 gern in seinem Verlage gesehen hätte, hatte er nach dem Tode des Originalverlegers Winter in Berlin für 6 Louisd'or erworben; im Einverständnis mit dem Autor wurde der 1764 selbständig erschienene Anhang mit beigegeben.

Im selben Jahre stellte sich auch Bach wieder mit einem Auftrage ein und verwirklichte damit eine Absicht, die er schon zehn Jahre früher gehegt hatte, wovon der folgende Brief Kunde gibt:

Hochwolgebohrner,

Theuerster Freund,

Viele meiner Freunde, besonders unser H. Klopstock haben mich endlich beredet, daß ich mein Oratorium¹⁾ drucken lassen soll. H. Klopstock hat mir seinen Plan empfohlen u.

¹⁾ Morgengesang am Schöpfungsfeite.



alle seine Collecteurs sollen die meinigen ebenfalls NB. zur Subscription seyn. Ich wills probieren und denke, daß nach diesem Plan sich das meiste fangen wird. Ich folge Ihrem Rathe, und nehme $2\frac{1}{2}$ Rth in Louisdor subscription darauf an, und denke, wenn ich nur 300 Subscribenten krieger, daß ich noch ein Ansehnliches über die Verlagskosten, aller Rabbat abgezogen, übrig behalte und die Exemplars dazu. Vor dem Jahr schreiben Sie mir:

„Nach diesem Grundsatz, (der NB. vorher erklärt war, wird der Bogen der Partitur von 300 Exemplaren des Oratorii $8\frac{3}{4}$ Rth und im ganzen bey 24 Bogen 210 Rth . . . u. die Correctur wird à Bogen 12 Rth kosten. In der Druckerrey sind die Arbeitskosten von 300 und 500 Exemplaren einerley; die von 600 etwas weniger mehr, von 750 und 1000 wieder einerley. Der Unterschied des Mehreren besteht alsdann nur in der Quantität des Papiers etc. etc.

Ich erbitte mir also vorläufig Ihre Dienste. In meinem nächsten avertissement werde ich bekannt machen, daß von nun an bis zum 1. Januar 1775 subscribirt wird; daß alsdann alle Rahmens eingeschickt werden, und daß zu Ende des May die Exemplare ausgeliefert werden. Was dünkt Ihnen? Ich traue Ihnen zu, daß, wenn wir im Januar zu drucken anfangen, Sie im May, mit 24 Bogen höchstes Partitur, wie die Graunsche ist, fertig seyn können; denn NB vorher kan nichts eher angeschafft werden, als bis ich gewiß weiß, daß ich gedeckt bin. Textbüchelgen werden zu jedem Exemplar obenein gegeben u. gedruckt. Die Versendung werde ich an die Subscribenten Ihrer Güte ganz allein überlassen, nach Klopstocks Plan. Die Collecteurs tragen alles Porto. Klopstocks Art, wie er seine Gelehrtenrepublik versendet hat, werde ich als dann Ihnen mitschicken. Alles bezahle ich gern, was nöthig ist. Daß Sie an 500 Exemplaren von Grauns Passion schon über 13 Jahren hädern, ist ganz natürlich. Dies Stüd war schon fast überall bekannt, ehe es gedruckt war. Ich sehe sehr wohl ein, daß bey solchen Sachen 10 Schulmeisters auf ein Exemplar subscribieren können, und 9 davon schreibens voneinander ab; deswegen muß ich gedeckt seyn, wenn ich nur nach meiner Ausrechnung keinen Schaden habe, so geht es aufs drucken. Die übrigen Exemplare bleiben doch nicht alle liegen. Haben Sie die Güte und beantworten mir bald nach Ihrer großen Einsicht und Rechtschaffenheit meinen Brief. Wir wollen eine Rechnung auf 500 Exemplar à 24 Bog. und eine Rechnung von 600 bis 800 Exemplaren entwerfen u. Sie sind hierin der gütige Mann.

Jetzt bin und bleibe und beharre ich allezeit in Wahrheit
Hochachtungsvoll

Ihr

treuer Fr. u. Dr.
Bach.

Hamburg, d. 9. Sept. 74.

(Dem Brief liegt bei eine Berechnung von Joh. Gottl. Im. Br. Hand über 500, 600 und 800 Exemplare von Bachs Passions-Musik.)

Auf die Bestätigung seines Manuscripts des Morgengesang am Schöpfungsfeste mußte Bach etwas lange warten, so

daß der in solchen Sachen stets sehr peinliche Komponist, der noch dazu gerade am Podagra litt, etwas unwillig wurde: „Sie, böser Herr Landsmann! wie können Sies übers Herz bringen, mich in der Ungewißheit an einem langsamen Feuer braten zu lassen?“ Aber die Antwort beruhigte ihn bald: „Liebwehrtester Freund! Den ganzen Inhalt Ihres Schreibens genehmige ich hiermit und empfehle mich nebst meinem Morgengesang Ihrer möglichsten, unnachahmlichen, besten, fertigsten, bereitwilligsten und weltbekannten Größe und Güte!“

Der stets liebenswürdige, trotz seiner Geschäftsmäßigkeit oft heitere Ton von Bachs Briefen erhielt im Sommer 1785 eine etwas energische Färbung: „Ich habe jetzt eine häßliche Correspondenz mit einem jungen Naseweiß und groben Flegel namens Kellstab in Berlin.“ Kellstab behauptete nämlich, von den Erben des Verlegers Winter das Verlagsrecht von Bachs Reprisen-sonaten gekauft zu haben, und wollte eine neue Auflage veranstalten, obwohl Bach noch eine große Anzahl Exemplare besaß. „Ich habe mich genug geärgert. Helfen Sie mir diesmal, ich bitte Sie freundschaftlich. Sie könnten am besten dem jungen Laffen in die Quere kommen!“ Und als Kellstab tatsächlich einen Neudruck vornahm, schrieb er: „Genug, ich verliere nun kein Wort mehr wegen des schlechten Menschen. Ich bin zu stolz, mich im geringsten weiter mit ihm abzugeben. Indessen muß er nicht ungestraft bleiben.“ Breitkopf kaufte auf Bachs Wunsch ihm die noch vorhandenen Vorräte ab und veranstaltete im Jahre 1786 als eigenes Verlagswerk eine neue Auflage der ersten beiden Sammlungen¹⁾. Als Dank für Breitkopfs Gefälligkeit überschickte er ihm eine Sonate „sie ist ganz neu, leicht, kurz und beynahe ohne Adagio, weil dies Ding nicht mehr Mode ist“ und wünschte viel Glück zum Verkauf der Reprisen-sonaten und dieser neuen Sonate, die als *Una Sonata per il Cembalo, di Carlo Philippo Emanuele Bach, in Lipsia e Dresda, per il G. G. E. Breitkopf* noch im Jahre 1785 erschien. Auf Breitkopfs Anfrage, wie hoch sich seine Schuld für diese neue Sonate

¹⁾ Fehlt bei Motquenne, Thematischer Katalog.

belaufe, antwortete der Komponist: „Ich will christlich handeln, geben Sie mir 10 R. dafür.“

Bachs letztes großes Werk, Carl Wilhelm Ramlers Auf-
erstehung und Himmelfahrt Jesu, erschien im Breitkopf-
schen Verlage. Schon im Jahre 1784 hatte Bach diese Cantate
im Selbstverlag erscheinen lassen wollen und sie Breitkopf
zum Druck übersandt. Als ihm aber Breitkopf, der sofort
mit dem Satz begonnen hatte, den Preisanschlag meldete,
war Bach, der in finanziellen Angelegenheiten ein guter
Rechner war, aufs höchste erschrocken: „Der Inhalt Ihres
letzten Schreibens hat mich beynahe krank gemacht. O wie
viele Verbindlichkeit würde ich Ihnen haben, wenn Sie mir
eher den Umfang meiner Cantate im Druck gemeldet hätten.
Man hat mir hier mehr weisgemacht und versprochen, als
gehalten. Sie haben keinen einzigen Pränumeranten und ich
etwa zehn. — Bei diesen Umständen kann ich zum Schelm
werden.“ Mit dem Satz wurde sofort aufgehört und Bach
erbat eine möglichst billige Berechnung der bereits gedruckten
Bogen. „Ich falle nun ganz in Ihre Hände. Mein Trost ist:
in die Hände eines grundehrlichen Mannes und meines lieben
Freundes.“ Der Plan, nur den Klavierauszug herauszugeben,
wurde bald wieder fallen gelassen; aber der Gedanke an die
Veröffentlichung der Partitur ließ dem Komponisten keine
Ruhe. Im November 1785 schrieb Bach an seinen Leipziger
Drucker und Verleger: „Die Ramlersche Cantate muß heraus.
Wie wärs, wenn Sie sie verlegten, aber NB. nicht gemein-
schaftlich, sondern allein. Schreiben Sie mir hierüber Ihre
aufrichtige Meynung.“ Breitkopf war nicht abgeneigt, das
Werk auf seine Kosten herauszugeben und bat um Angabe
des Honorars. Bachs Antwort vom 28. Februar 1786 lautete:

Liebwehrtester Freund,

Ohngeachtet, laut Ihres letzten Briefes, die Partitur
statt 45 Bogen nach Ihrer ersten Berechnung, jetzt nur mit
40 Bogen angegeben ist; ohngeachtet nachher, statt etliche
und 80 Pränumeranten, so viele noch darzu gekommen sind,
daß jetzt an 100 sich angegeben haben —; ohngeachtet ich schon
2 Bogen, die von den 40gen abgehen, bezahlt habe; ohnge-
achtet viele nach der Partitur dieses Stückes hungern: so habe

Li

Sp. für
tahr

bu an
Li 2

Sp. für
~~Sp. für~~

26. 9. 36 an Lin.
Beim Plaus für in Kinder fahrt " adde
auf Berlin fahrt so für 12 so gut
26. 9. 36 an Lin. 26. 9. 36 an Lin.
26. 9. 36 an Lin. 26. 9. 36 an Lin.
26. 9. 36 an Lin. 26. 9. 36 an Lin.

Sp. für

A Monsieur
Monsieur Breitkopf
Libraire et Imprimeur
très renommé
à
Leipzig.

ich mich doch entschloßen, und zwar auf eine sehr billige Art, Sie Ihnen abzutreten, wenn ich, wie ich hoffe, mit Ihnen einig werden kann. Meine wahren Ursachen zu diesem Entschlusse sind folgende: (1) werde ich älter und bin des häufigen Correspondierns herzlich satt; (2) sitze ich jezo bis an die Ohren in vieler Arbeit, die ich für Bezahlung und zwar bald berichtigen muß; 2 fertige Gesangbücher sind durchzusehen, das 3tte, unser Hamburgisches, soll einige neue Melodien und einige Berichtigungen der alten bekommen, man hat schon den Anfang mit dem Druck gemacht; (3) zwei, von mir gesetzte Titanen sind bald gedruckt, und meiner Durchsicht bestimmt, anderer Kirchenarbeiten zu geschweigen. Meine Gedanken sind folgende: Sie zahlen mir, bey fertiger Erscheinung des Druckes 100 \mathcal{R} und 20 \mathcal{R} 16 \mathcal{H} in Louisd'or für die 2 fertigen Bogen, die hier so gut, als in Abrahams Schöße, gelegen haben und mit der geschriebenen Partitur Ihnen zugeschickt werden sollen. Die 5 \mathcal{R} 4 \mathcal{H} für die Hälfte des Sakes des 3tten Bogen verlange ich billig nicht wieder, aber ein halbes Duzend oder 10 Exemplare, für mich und einige Freunde, denen ich Obligation habe und die deswegen für Geld nichts kaufen würden, werde ich mir ausbitten. Die 4te Ursache meiner Resolution ist diese: Ich, nach meiner Gewohnheit und Ordnung, wegen Leben und Sterben, gesetzt auch, daß Sie es nicht verlangten, würde dennoch auch diesmal Sie völlig und gleich bezahlen, und dieser Posten wäre für meinen Beutel zu groß. Viele meiner Pränumeranten zahlen spät, aber noch hat mich keiner um einen Dreyer betrogen. — (5) könnten vielleicht einige Pränum. zurücktreten, welche lieber einen Clav. Auszug gehabt hätten: doch so viel ich weiß, sind alle benannten für die Partitur. 3 \mathcal{R} 8 \mathcal{H} auch in Preußisch würde wohl bleiben müssen und Ihre Einrichtung müßte gedruckt werden. Doch alles überlasse ich Ihnen, nur muß Partitur ausdrücklich stehen. Ich erwarte Ihre Antwort und bin, wie immer, der Ihrige

Bach.

Breitkopf nahm Bachs Bedingungen an und die Kantate erschien 1787 im Breitkopfschen Verlage. Der Absatz war

aber ein sehr geringer und die Subskribenten sprangen zahlreich wieder ab. Bach tröstete seinen Verleger: „Diese Hamler'sche Cantate ist zwar von mir, doch kann ich ohne närrische Eigenliebe behaupten, daß sie sich viele Jahre erhalten wird, weil sie von meinen Meisterstücken ein beträchtliches mit ist, woraus junge Componisten etwas lernen können. Mit der Zeit wird sie auch so vergriffen werden, wie Grauns Tod Jesu. Anfänglich haperts mit allen solchen Sachen, die zur Lehre und nicht für Damen und musikalische Windbeutel geschrieben sind. Mein Heilig und meine Israeliten stoden jetzt auch; mir ist aber nicht bange; endlich werden sie wieder vorgefucht.“ Und einige Zeit später schickte er eine günstige Rezension mit den Worten: „Benkommende Nachricht macht mir viel Vergnügen, ich läugne es nicht: aber daß ich sie Ihnen zuschicke, geschieht nicht aus närrischer Eigenliebe, sondern zu Ihrem Trost, als Verleger dieser Cantate. Das Wahre bleibt immer gut und wird immer Liebhaber finden.“

Das waren Bachs letzte Worte an Breitkopf, „seinen guten Freund“, wie die Witwe Bachs ihn bezeichnete, als sie auf Breitkopfs herzlichtes Kondolenzschreiben antwortete. Bachs Ausspruch bei der Verhandlung über die Hamler'sche Cantate: „Wir müssen, wenn Gott Leben verleiht, noch viel zusammen machen“, war nicht in Erfüllung gegangen.

Auch nach Bachs Tode wurden noch einige Werke von ihm bei Breitkopf gedruckt, so im Jahr 1788 der I. Teil von C. F. Cramers Flora, der ein Lied Bachs enthielt und im selben Jahre Freymaurer-Lieder mit ganz neuen Melodien von den Herren Capellmeistern Bach, Naumann und Schulz', die Probst in Kopenhagen verlegte und die 12 Lieder Bachs enthielten. Ferner ließ Schwidert in Leipzig, der schon 1787 eine neue Ausgabe des I. Teiles vom ‚Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen‘ bei Breitkopf hatte herstellen lassen, die 2te Auflage des zweiten Teiles dieses Werkes 1797 bei Breitkopf & Härtel drucken.



Zur Lufaspaffion.

Von Max Schneider.

Schon oft und heftig ist um die Lufaspaffion gestritten worden, und diejenigen, die gegen eine Anerkennung des schwächlichen Wertes als Komposition Joh. Seb. Bachs protestierten¹⁾, waren und blieben in der Mehrzahl. Die Proteste wurden sehr unerquicklich, als die Passion, vermutlich infolge Philipp Spittas geradezu eigensinniger Verteidigung, in der großen Bachausgabe (Jahrgang 45, Lieferung 2) unter Sebastian's Namen gedruckt erschien. Wer auch immer sich über die Lufaspaffion äußerte, negativ oder positiv: jeder, Spitta nicht ausgenommen, war klar über die sehr befremdliche Schwäche der Komposition. Und wie unsicher Spitta im Grunde blieb, bewiesen die folgenden Sätze: „In die erste Hälfte der weimarischen Periode müßte man die Lucas-Passion unbedingt verlegen. Erscheint sie auch so den Cantaten „Nach dir, Herr, verlanget mich“, „Aus der Tiefe rufe ich“, „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit“ noch in mancher Hinsicht nachstehend, so muß man bedenken, daß Bach in diesem seinem frühesten derartigen Werke naturgemäß sich enger noch an die Passionsmusiken jener Zeit anschließen

¹⁾ Am ausführlichsten schrieben Erich Prieger: „Echt oder unecht? Zur Lufaspaffionsforschung“, Berlin 1889 und Bernhard Ziehn: „Betrachtungen über den Choralsatz, nebst Vor-, Zwischen- und Nachbemerkungen im Anschluß an die vorgeblich Bach'sche Lufaspaffion“, Allg. Musikzeitung, Charlottenburg-Berlin 1891 und „Zweiter Beitrag zur Lufas-Passionsforschung“, ebenda 1893.

mußte, während er auf dem Gebiete der Cantate sich schon freier bewegte. Richtig würdigen kann man die Lucaspassion nur dann, wenn man sie zwischen jene und seine früheren weimarischen Cantaten gewissermaßen in die Mitte stellt. Dann wird man sowohl ihre Schwächen erklärlich finden, als auch für die hervorragenden Seiten das Verständnis sich erschließen sehen.“ Schwerlich hat Spitta jemals unglücklicher argumentiert. Weshalb muß denn das Gute, soweit es in der Lucaspassion vorhanden ist, gerade von Sebastian Bach stammen? Noch dazu, wenn es keineswegs typisch bachische Eigenschaften aufweist.

Indessen ist über den Stil des Werkes genügend geschrieben und vermutet worden. Aber Eines jedoch nicht: über die Handschrift selbst. Freund und Feind stellten einstimmig fest, daß die Partitur, was man auch gegen die Lucaspassion vorbringen möge, durchweg von Johann Sebastian Bachs Hand herrühre. Das ist ein großer Irrtum! Schon 1910 äußerte Johannes Schreyer entschiedene und begründete Zweifel an der Echtheit der von ihm geprägten Handschrift¹⁾. Hätte der scharfsinnige Kritiker noch mehr Bachmanuscripte als Vergleichsmaterial zur Verfügung gehabt, so wäre seine Bestimmung des angeblichen Autographs sicherlich erschöpfend gewesen.

Die Handschrift umfaßt 57 Seiten und nur 23 sind von Sebastian geschrieben! Damit schwindet wohl die letzte Wahrscheinlichkeit, daß der große Thomaskantor das Werk in jungen Jahren komponiert haben könnte. Stehen doch dieser angefangenen Abschrift eine ganze Reihe anderer Abschriften fremder Kompositionen gegenüber, die an Sorgfalt die eiligen Schriftzüge der Lucaspassion nicht unerheblich übertreffen. Wohlgemerkt sind diese Abschriften Sebastians ebenfalls nicht alle

¹⁾ „Beiträge zur Bach-Kritik“, Dresden 1910, S. 27 ff. Vgl. auch Bachjahrbuch 1910 S. 166. Ich darf hier bemerken, daß meine Untersuchung der Handschrift durch Schreyers sehr beachtenswerte Darlegungen weder veranlaßt noch irgendwie beeinflusst ist; sie will lediglich als Teil einer umfassenden, systematischen Nachprüfung des gesamten, der großen Bachausgabe zugrunde liegenden autographen Handschriftenmaterials angesehen werden.

identifiziert, trotzdem sich Werke dabei finden, die nichts von der Schwächlichkeit einer Lufaspaffion zeigen¹⁾. Auch tragen sie die oft irrtümlich als sichere äußere Merkmale für J. S. Bach'sche Werke angenommenen Buchstaben (am Anfang:) J. J. und (am Schlusse:) S D G L. Niemanden ist es jedoch eingefallen, diese Kompositionen, trotz weit besserer Qualitäten als die der Lufaspaffion, auf Grund von äußerlichkeiten dem alten Bach zuzuschreiben.

Der Umschlagtitel der Lufaspaffion, auf welchem Johann Sebastian (rechts oben), augenscheinlich von Zelter, nur als Schreiber der Partitur angegeben wird, zeigt nirgends die Hand Bachs. Ebenso wenig kann diese Passion als einzige Abschrift gelten, die der Meister nicht eigenhändig zu Ende führte²⁾.

Da die Betrachtung der Partitur überzeugender sein dürfte als Worte, wurden einige Seiten für das Bachjahrbuch facsimiliert³⁾. Das erste Facsimile ist die obere Hälfte der ersten Notenseite der Passion. Sie zeigt jedem, dem Bachs Schriftzüge vertraut sind, daß es sich hier um eine ziemlich glatte Abschrift handelt; im weiteren Verlaufe der Handschrift wird das (auch durch die Plazeinteilung) noch deutlicher. Bach schrieb bis Seite 23, offenbar in einem Zuge. Nun erwecken die *Noten* (nicht der Schlüssel und die freihändig gezogenen Linien) der untersten Zeile auf Seite 23 — siehe das zweite Facsimile — einiges Mißtrauen; und wenn man umblättert, — siehe Facsimile 3 — hat man eine andere Handschrift, es ist die des jungen Carl Philipp Emanuel Bach, vor sich. Besonders lohnt sich hier der Vergleich der Schlüssel und der Chorstelle „sollen wir mit dem Schwert dreinschlagen“⁴⁾. (Die Schrift des jungen Carl Philipp Emanuel ist bei anderen Gelegenheiten oft viel schwerer zu unterscheiden von der seines Vaters; man hat ihr bisher leider nie genug Aufmerksamkeit

¹⁾ Eine Aufzählung führt hier zu weit.

²⁾ Man vergleiche z. B. Bachs Kopie der Brodes'schen Passion von Händel.

³⁾ Mit gütiger Erlaubnis der Berliner königlichen Bibliothek.

⁴⁾ Diese Chorstelle ist auch Joh. Schreyer besonders aufgefallen. (S. S. 29 seiner Broschüre.)

gewidmet.) Beim Weiterblättern zeigt sich bald eine stark zunehmende Flüchtigkeit des Schreibers; es scheint fast, als hätte auch der Sohn das Interesse an einer Arbeit verloren, die der Vater aus irgendeinem Grunde nicht vollenden wollte oder konnte.

Man betrachte die beiden nächsten Faksimile — 4 und 5 — von denen das eine die Mitte von Seite 43, das andere den Anfang von Seite 53 wiedergibt. Danach ist es schlecht hin räthselhaft, wie diese Handschrift jemals als Sebastianisch angesehen werden konnte. Faksimile 6 zeigt (um ein geringes verkleinert) den Schluß. Wann und wo hat der alte Bach solche Schlüssel geschrieben? Der Violinschlüssel zeigt (wie bei fast allen Söhnen Sebastians) wenigstens etwas Verwandtschaft, der Baßschlüssel dagegen setzt eine ganz andere Führung der Feder voraus, als wie sie der große Meister gewohnt war. Wir können hier abbrechen.

Wenn es auch immer noch nicht gelingen wollte, den Komponisten der Lufaspaffion ausfindig zu machen, so dürfte wohl durch die Beschaffenheit der Partitur von neuem erwiesen sein, daß das Werk zu Unrecht als Komposition Johann Sebastians in der großen Bachausgabe steht und demnach zu streichen ist.



Verzeichnis der Sammlung alter Musikinstrumente im Bachhaus zu Eisenach¹⁾.

Den Grundstock des Museums bildet die Instrumentensammlung des Hofrats Dr. Alois Obrist, die nach dessen Tode von seinem Bruder, Herrn Prof. Dr. Hermann Obrist in München, dem Bachhaus als Stiftung überwiesen wurde. Die ansehnliche, reichhaltige Sammlung, in der namentlich die Familie der Violon und die Klavierinstrumente in schönen und historisch interessanten Exemplaren vertreten waren, wies in mancher Beziehung, z. B. in der Gruppe der Rohrblattinstrumente, starke Lücken auf, doch konnte sie in glücklichster Weise ergänzt werden durch verschiedentliche Instrumente, die der Leiter des Bachmuseums im Laufe der Jahre erworben hatte. (In dem Verzeichnis werden alle Instrumente, die aus dem Besitze der Neuen Bachgesellschaft stammen, durch einen * vor der Nummer gekennzeichnet.)

Um die Sammlung ordentlich aufstellen zu können, waren bedeutende bauliche Veränderungen nötig, vor allen Dingen mußte ein großer Raum geschaffen werden, der nur durch einen umfassenden Um- und Ausbau des Erdgeschosses des Bachhauses gewonnen werden konnte. Hierbei sich von museums-technischen Prinzipien leiten zu lassen, war aber bei der Beschaffenheit des Hauses unmöglich, und so mußte sich die Aufstellung der Instrumente an die vorhandenen räumlichen Bedingungen anpassen, allerdings tunlichst unter Zusammenfassung einzelner Gruppen und Familien.

¹⁾ Zuerst veröffentlicht im Programmbuch des Kleinen Bachfestes 1911 in Eisenach.

Die notwendigen Reparaturen, deren die Instrumente bedurften, wurden von Hofgeigenbauermeister E. Durlhardt, Eisenach (Saiteninstrumente), Orgelbaumeister W. Hickmann, Gotha (Klaviere und Orgeln), Hoflieferant E. Kruspe, Erfurt (Holzblasinstrumente), und Hoflieferant Ed. Kruspe, Erfurt (Blechinstrumente), in sachkundiger Weise ausgeführt; alle Instrumente gebrauchsfähig zu machen, erlaubte aber nicht die Kürze der Zeit, die zur Verfügung stand.

Das nachfolgende Verzeichnis will nur dazu dienen, im allgemeinen zu orientieren, ein ausführlicher Katalog befindet sich in Vorbereitung und soll später der Öffentlichkeit übergeben werden.

Dr. G. Bornemann. Dr. E. Wuhle.

A. Saiteninstrumente.

I. Zupfinstrumente.

(Die Saite wird entweder durch den Finger oder durch ein kurzes Plektron in Schwingung versetzt.)

- Nr. 1. Laute mit umgeschlagenem Kragen. Das Korpus des Instruments ist neunspähnig, die Bände sind wirklich gebunden, auf dem sehr breiten Griff liegen 22 Saiten, zehn doppelchörige und zwei Spielsaiten. Zettelinschrift: Johann Jac. Lindner / Mus. Elector. Saxon. fac: / Dresden 1697. Darunter Reparaturzettel: Rebariret von Johann / Georg Fisher Musicalisher / in strumendenmacher / in Jena 1753. 17. Jahrh.
- Nr. 2. Bastard-Laute italienischer Arbeit. Das Korpus ist neunspähnig, der ziemlich gerade angelegte Kragen steht dem Guitarentypus nahe, das Instrument ist mit sechs doppelchörigen Saiten bezogen. Inschrift: Carlo Vincenzo Fitter / fabricator d'Instrumento / Alla Ballo in Milano anno 1770. 18. Jahrh.
- Nr. 3. Bastard-Laute. Das Korpus ist neunspähnig, der Hals und Kragen verlaufen gerade, und die Befestigung der sechs einfachen Saiten am Saitenhalter geschieht mittels Knöpfen, wie bei der Gitarre. Auf dem mit dem österreichischen Doppeladler geschmückten Zettel steht die Inschrift: Antonius Stephanus / Posch Kayserlich-Kö- / niglicher Hoflauten- / macher in Wien. / Anno 1749. 18. Jahrh.
- *Nr. 4. Bastard-Laute. Schönes Instrument. Die sechs einfachen (Gitarre-)Saiten sind nach Art einer Mandora am untern Rande des neunspähnigen Korpus befestigt und laufen über einen Steg. Inschrift: Johann Gollberg, Lauten- und Gei- / gen-Macher. Dantz (Danzig). An. 1741. Im Nachkommenzimmer aufgehängt. 18. Jahrh.
- Nr. 5. Bastard-Laute von Johann Friedrich Merkel / Mechanicus & Instrumenten- / tenmacher in Stuttgart. / Den 15. Januar 1803. / Nro. 57. Am Hals des Instruments war ein Capodaster angebracht, wie die jetzt zugemachten und überdeckten Löcher auf dem Griff und am Hals zeigen. Der Bezug besteht in sechs einfachen Gitarresaiten, die mit Knöpfen am Saitenhalter befestigt sind; das Korpus ist neunspähnig. Anf. 19. Jahrh.

- Nr. 6. Pandurina (Kleine Laute). Prachtvolles Instrument; das fünfzehenpähnige Korpus ist aus Ebenholz mit Elfenbeinrippen gearbeitet, der Griff mit Perlmutterplatten ausgelegt; um die schön geschnitzte Rosette läuft ein mit Perlmutter und Ebenholz ausgelegter Ring. Die sechs Ehre Saiten sind am Saitenhalter eingeknüpft. Inschrift: Carlo e Vincenzo Fitter / Fabricatori d' Instrummenti (!) / alla Balla in Milano 1770. 18. Jahrh.
- Nr. 7. Schwedische Theorbe mit der Inschrift: Peter Kraft / Kongl / Hof Instrument Makare / Stockholm / No (1806) 739. Das Korpus ist neunpähnig, die Besaitung besteht aus acht einfachen Spiel- und sieben einfachen Begleitsaiten. Am untern Kragen befindet sich ein Hebelmechanismus, der es ermöglicht, die am obern Kragen befestigten Begleitsaiten um mehrere Tonstufen zu erhöhen. Anf. 19. Jahrh.
- Nr. 8. Mailänder Mandoline. Gut gearbeitetes Instrument, mit sechs Ehren Metallsaiten bezogen, die am Saitenhalter eingeknüpft sind, und Schutzaufslage aus Horn auf dem Sangboden; das Korpus ist dreizehnpähnig. Inschrift: Gaspar Ferrari / Fecit Romae Anno 1760. 18. Jahrh.
- Nr. 9. Mandoline mit flachem Korpus; doppelchöriger Bezug von acht Stahlsaiten in der gewöhnlichen neapolitanischen Stimmung. Inschrift: Micael Deconet / fecit Venetiis 1752. Der Zettel scheint falsch zu sein, das Instrument gehört einer späteren Zeit an. 19. Jahrh.
- Nr. 10. Mailänder Mandoline mit sechs einfachen Saiten bezogen, die am Saitenhalter eingeknüpft sind; das Korpus ist dreizehnpähnig. Modernes Instrument. 19. Jahrh.
- Nr. 11. Guitarre, wahrscheinlich italienischer Arbeit. Der gewölbte Boden und die Zargen sind aus Ebenholzstreifen, zwischen denen schmale Elfenbeinrippen laufen, gearbeitet, Hals und Kragen ist mit eingelegtem Elfenbein verziert, die Rosette fein geschnitzt. Der jetzige Bezug besteht aus fünf Ehren Darmsaiten; ursprünglich bestand er nur aus sechs einfachen Saiten, wie die Löcher im Saitenhalter und die jetzt geschlossenen Löcher des Wirbelloches ergeben. Das Griffbrett hat keine Bünde. 18. Jahrh.
- Nr. 12. Guitarre. Der Kragen hat Lyraform, der Griff endet ein Stück über dem Korpus, die Bünde gehen aber auf der Decke weiter bis an das nierenförmige Schalloch. um 1800.
- Nr. 13. Guitarre mit ovalem Korpus. Der Rand des Schalloches ist durch einen Nussbaumholzring mit Perlmuttereinlage verziert, über dem Sattel und auf den einzelnen Bünden waren Zettel mit Angabe der Saiten und Töne geklebt. Unter dem Saitenhalter steht die Fabrikmarke: Harms. um 1800 (?)
- Nr. 14. Guitarre. Fein gearbeitetes Instrument mit Einlagearbeit und aufgelegten Verzierungen. Inschrift: Pietro Antonio figlio di / Carlo

Ferdinando Landolfi / in Milano al Segno della / Serena l' Anno 1780. Der Fettel dürfte aber falsch sein, das Instrument einer bedeutend späteren Zeit angehören. 19. Jahrh.

Nr. 15. Guitarre von Johann Friedrich Martini / Instrumentenmacher zu Lobeda / bey Jena. Der Bezug wird am Saitenhalter eingeknüpft, nicht mit Knöpfen befestigt. Anf. 19. Jahrh.

Nr. 16. Guitarre. Der Kragen hat die Form eines Wügels, in dem Wirbel von Messing mit Horngriff befestigt sind. 19. Jahrh.

Nr. 16^a. Miniatur-Guitarre. mit nur vier Saiten bezogen.

Nr. 17. Lyra-Guitarre. Ein schön gearbeitetes und reich verziertes Instrument; die Enden der Lyrahölse laufen in vergoldete Adlerköpfe aus. Der hübsche Fettel lautet: J. A. Matthes / vormals J. G. Thielemann / Berlin / Linden Straße No 82. / verfertigt alle Arten Guitarren und Aeols Harfen von / in und ausländischen Holze. 1830. Mit Stimm-schlüssel; Wirbel aus Metall. Anf. 19. Jahrh.

Nr. 18. Appenzeller Halszither im Originalkasten. Das Instrument ist defekt, der Bezug besteht in fünf Doppelschören und einer einfachen Spielsaite aus Metall. 18. Jahrh.

Nr. 19. Halszither. Das Instrument ist mit vier Chören von je drei Stahlsaiten und einer einfachen Basssaite aus übersponnenem Stahl bezogen. Die obersten sechs Bünde zeigen Durchlöcherung für einen Capodaster. Englische Arbeit (?). Erstes Drittel 19. Jahrh.

Nr. 20. Thüringer Halszither. Der Hals stammt von einem gut gearbeiteten Instrument, daran ist ein roh angefertigtes, rot und gelb geftrichenes Korpus angefügt. Die einfache Basssaite und die vier Chöre sind aus Metall.

*Nr. 20^a. Thüringer Halszither mit gemalter Decke und Rosette. Laut Inschrift auf dem Boden stammt sie von J. Ch. Bäumer in Erzwinkel. 1850. Eine übersponnene Basssaite und vier Chöre Metallsaiten. In seiner Genealogie schreibt Seb. Bach von seinem Vorfahren Weir Bach: Er hat sein meistes Vergnügen an einem Cythringen gehabt, welches er auch mit in die Mühle genommen, und unter währendem Mahlen darauf gespielt. (Spitta, Joh. Seb. Bach, Leipzig 1873, I, S. 7.) Im Wohnzimmer aufgehängt. 19. Jahrh.

Nr. 21. Bayrische Zither. Das Instrument ist sehr defekt, so daß sich der Bezug nicht sicher bestimmen läßt; wahrscheinlich bestand er in zwei Chören Singsaiten und elf Begleitsaiten. Der Resonanzboden hat zwei offene Rosetten, der Stimmstock ist mit Messingbeschlägen verziert. Anf. 19. Jahrh.

Nr. 22. Kleine Haken-Harfe. Auf dem vierkantigen Resonanzkasten des einfachen Instruments sind vier Paar Rosetten angebracht. 33 Saiten und 12 Haken. 18. Jahrh.

- Nr. 23. Harfe ohne Haken. Säule und Hals sind neu und wahrscheinlich falsch ergänzt, da, nach dem ausgebildeten Resonanzkasten zu schließen, das Instrument dem entwickelteren Typus der Hakenharfe angehört. Resonanzkasten vierkantig mit vier Paar einfachen Rosetten, 33 Saiten. 18. Jahrh.
- Nr. 24. Haken-Harfe, laut Inschrift verfertigt von: Jos. Schweiger / in / Stadthof / bei / Regensburg. Die kanelierte Säule ist mit hübschen Schnitzereien geschmückt. 36 Saiten und 13 Haken. Anf. 19. Jahrh.
- Nr. 25. Pedal-Harfe. Schönes Instrument im Stil Louis XVI. Säule und Hals sind reich geschnitz, der Resonanzkasten hat einen neunspähnigen gerundeten Boden. 41 Saiten, 7 Pedale. 18. Jahrh.
- Nr. 26. Spitzharfe. Ein sehr schönes und interessantes Instrument aus dem Jahre 1701. Die Zargen sind mit Einlegearbeit geschmückt, auf der einen Seite steht die Jahreszahl, auf der andern die Buchstaben A A. Beide Resonanzböden haben zierlich gearbeitete Rosetten und sind mit Blumen, Tieren und Musikgenen bemalt (Orpheus die Lyra spielend, von Tieren umgeben, und eine Dame mit einem Colascione in den Händen), die Spitze läuft in den Kopf einer Mohrin aus. Der Resonanzboden zur rechten Hand, als Melodie-seite, weist 25 Chöre Metallsaiten auf, der zur linken 27 einfache Metallsaiten. An den beiden unteren Stegen befindet sich eine mit rotem Tuch bezogene Leiste, die herabgeklappt werden kann und als Dämpfer wirkt. Wahrscheinlich venezianische Arbeit. Anf. 18. Jahrh.
- Nr. 27. Aeolsharfe. Auf zwei Flächen eines Holzgestells in Form eines dreiseitigen Prismas sind je vier Paar Saiten gespannt, die über zwei Siege laufen, auf der dritten unbespannten Seite befinden sich drei Schallsöffnungen. 18. Jahrh.

II. Streichinstrumente.

(Die Saite wird durch Streichen in Schwingungen versetzt.)

- Nr. 28. Trumfheit (Nonnentrompete) mit einer Saite. Korpus vier-spähnig. 17. Jahrh.
- Nr. 29. Trumfheit (Nonnentrompete). Auf dem Halse sind Buchstaben zur Bezeichnung der Griffe aufgelegt. Außer der Spielsaite ist noch eine Aliquot-saite auf dem sieben-spähnigen Korpus gespannt, die in der Oktave mitschwingt. 18. Jahrh.
- Nr. 30. Pochette. Schön gearbeitetes Instrument; Korpus, Hals, Griffbrett und Saitenhalter sind mit Schildpatt und Elfenbein ausgelegt. Das zierliche Instrument entstammt dem Besiz des ehemaligen Universitäts-Lehrers Schmidt in Jena. 18. Jahrh.
- Nr. 31. Fünfsaitige Violine mit hübsch geschnitztem Kinderkopf an Stelle der Schenkel. Schwer lesbare Zettelschrift: ... Knilling / in Mitten-

- wald ... / 1809. Das Instrument ist aber nach seinem Bau, besonders den hohen Fargen, in eine bedeutend frühere Zeit zu setzen, als der Zettel besagt. (Wohl Reparaturzettel.) Ende 17. Jahrh. (?)
- Nr. 32. Viöle, zur Bratsche umgearbeitetes Instrument. Gedruckter Zettel: Hannß Andreas Dörfler / Violin-macher in Klingenthal / Anno 1726. Dazu ein Reparaturzettel: Reparavit / Georg Tiefenbrunner / Sendlingerstraße No. 23 München 18. 18. Jahrh.
- Nr. 33. Siebensaitige Viöle von [Jacob Weiß], Lauthen und Gei / gemacher in Salzburg. 1726. An Stelle der Schnecke ein geflügelter Engelskopf. 18. Jahrh.
- Nr. 34. Sechßsaitige Viöle. Die Rosette unter dem Griffbrett durch spätere Reparatur geschlossen. An Stelle der Schnecke ein hübsches Köpfschen mit verbundenen Augen. Inschrift: Andreas Jais Lauten / maker in Tölz. Ao. 1733. 18. Jahrh.
- Nr. 35. Fünffsaitige Viöle. In der ganzen Ausstattung dem vorhergehenden Instrument gleich, daher wahrscheinlich auch von Jais. 18. Jahrh.
- Nr. 36. Gewellte Viöle. Die Fargen des Instruments verlaufen in einer eigentümlichen Wellenlinie. Zettelinschrift: Johann Paptist M. . . . / Buchstetter in Regens / burg Anno 1721. Mit vier Saiten bezogen, wahrscheinlich nicht der Originalbezug. 18. Jahrh.
- Nr. 37. Viola d'amore mit je sechs Spiel- und Aliquotsaiten. Die offene Rosette ist mit einem aufgelegten Rand verzerrt, die Wirbel sind fünffedig. 18. Jahrh.
- Nr. 38. Viola d'amore mit sechs Spielsaiten und sechs Aliquotsaiten. Der im Namen defekte Zettel lautet wahrscheinlich: Ioann. Pauli Carolus Musi / cus instrumentalis Tachau, bey / 14. Heiligen Anno 1730. An Stelle der Schnecke ein Löwenkopf. 18. Jahrh.
- *Nr. 39. Viola d'amore mit sieben Spiel- und fünf Aliquotsaiten. Sehr schönes Instrument mit vergoldetem geflügelten Engelsköpfschen an Stelle der Schnecke. Im Nachkommenzimmer aufgehängt. 18. Jahrh.
- Nr. 40. Sechßsaitige Viola da gamba mit Rosette zwischen Steg und Griffbrett und geschnitztem Kopf an Stelle der Schnecke. Am Wirbelkasten Eisenbeineinlagen. Inschrift: Jacob stin [!] Berg / in Weimar 1674. Reparaturzettel: Paul Herrmann / Obersdorf, Reuß j. L. / reparirt Oktober 1884. Reparaturvermerk mit Bleistift auf dem Boden unter dem Schallloch: C. H. C. Schmidt in Wurzbach 1830. 17. Jahrh.
- Nr. 41. Sechßsaitige Viola da gamba mit sehr schön geschnitztem Kopf und mit sieben Bänden auf dem Griffbrett. 17. Jahrh.
- *Nr. 42. Siebensaitige Viola da gamba. Prachtvolles Instrument mit schön geschnitztem Kopf und ornamentiertem Wirbelkasten. Zettelinschrift: Joh. Christian Hoffmann, / Königl. Poln. und churfürstl. / sächs. Hoff-Instrument und / Lautenmacher in Leipzig 1725. Im Nachkommenzimmer aufgehängt. 18. Jahrh.

- Nr. 43. Viola da gamba mit schön geschnitztem Löwenkopf am Wirbelsaften. Fünf Saiten. Die f-Löcher haben schon die jetzige Form, das Korpus ist aber ganz in Gambenart gebaut. Ein Reparaturzettel: Repariert von / Johann Lederer, Instrumentenfabrikant / Rosenthal Schulhaus, nächst der Schranneuhalle, / München. 18. Jahrh.
- *Nr. 44. Bassett (Basso di Viola) mit geschnitztem Kopf an Stelle der Schnecke, die Schalllöcher haben f-Form. Italienische Arbeit. Im Nachkommenzimmer aufgehängt. 18. Jahrh.
- *Nr. 45. Kontrabaß mit drei Saiten, war zu einem viersaitigen Instrument umgearbeitet. Zettelsinschrift: Johann Heinrich / Meiß Instrumenten / Macher in Mansbach / 1656. (Wermutlich Mansbach Kr. Hersfeld.) Das Korpus hat den Violentypus. Das Instrument stammt aus Urns- hausen (Rhön). Im Nachkommenzimmer aufgestellt. 17. Jahrh.
- *Nr. 46. Kontrabaß mit vier Saiten. Das Korpus hat Violentform, der Wirbelsaften ist in f-Form gearbeitet, die Schnecke mit Laurussblättern verziert. Die beiden Leisten beim Halsansatz sprechen für ein hohes Alter. Das schöne Instrument stammt aus Kloster Bessa bei Themar. 17. Jahrh.
- *Nr. 47. Violine. Ein ganz seltenes Instrument, das in seinem elliptischen Umriß eine der frühesten Formen der Violine darstellt. Boden und Decke sind gewölbt, die f-Löcher eigenartig geschnitten, Korpus und Wirbelsaften aus dem gleichen Holz einer Coniferenart. Das Instrument war zur modernen Violine umgearbeitet, hatte neuen Hals, Saitenhalter und Steg; diese wurden entfernt und durch die jetzigen ersetzt, die sich in ihren Formen an das Instrument auf dem Bilde des Spielmanns Bach anlehnen. (Vergl. die Reproduktion der Radierung aus dem Berliner Kupferstichkabinett im Wohnzimmer.) Ein auf dem Boden eingeklebter Pergamentzettel trägt die Jahreszahl 1575, der Name des Verfertigers ist verwischt. Das Unikum stammt aus Eger. 16. Jahrh.
- Nr. 48. Violine. Zettelsinschrift: Lambert / à Paris 1783. 18. Jahrh.
- Nr. 49. Violine mit Brandmarke C G S [Carl Gottlob Schuster in Markt- neukirchen?] 19. Jahrh.
- Nr. 50. Violine von Camillo Camilli. (Leihgabe des Herrn Hofeigenbauers E. Burthardt.) Im Nachkommenzimmer aufgehängt. Mitte 18. Jahrh.
- Nr. 51. Violine seltener Form. Boden und Fargen sind aus einem Stück Holz ausgeföhren, die Guitarrenform des Korpus und die Form der f-Löcher erinnern an die Chanot'schen Instrumente. Auf der Farge steht eingegraben: E L v. W / fec. 1838. 19. Jahrh.
- Nr. 52. Bratsche. Mit Brandstempel auf dem Bodeninnern. Maline als / à Paris. 19. Jahrh.

- *Nr. 53. Fünffsaitige Bratsche (Tenororgel) mit großem Korpus und sehr hohen Fargen. Im Nachkommenzimmer aufgehängt. 17. Jahrh. (?)
- Nr. 54. Violoncello von Carl Bachmann / in Berlin 1790. 18. Jahrh.
- Nr. 55. Pochette in Violinform. Zettelschrift: fait par pons / fis (!) cadé (!) à / Grenoble 1798. 18. Jahrh.
- Nr. 55^a. Miniatur-Pochette in Violinform.
- Nr. 56. Schüsselfiedel. Klaviatur mit 21 Tasten, 14 Wirbel. Boden und Fargen sind aus einem Stück Holz ausgestochen, die Decke ist stark gewölbt und hat drei Schalllöcher. Stark gekrümmter kurzer Bogen. Scandinavisches Bauerninstrument, doch im 16. Jahrh. auch in Deutschland gebräuchlich. (cf. Praetorius, Syntagma.)
- Nr. 57. Drehleier, altes, roh gearbeitetes, sehr defektes Instrument, das einen Bezug nicht gestattet. Nach den sechs Wirbeln zu schließen, hatte es zwei Singsaiten und zwei Paar Bordune. 21 Tasten. 18. Jahrh.
- Nr. 58. Bögen von Streichinstrumenten aus dem 18. und 19. Jahrh.

III. Klaviere und Klavierartige Instrumente.

(Die Saite wird durch Reissen mit Federfäden oder durch Schlagen mit Hämmern in Schwingungen versetzt.)

- Nr. 59. Salterio (ital. Hackebrett). Das Instrument ist defekt und ohne Bezug. Die vergoldeten Fargen sind mit Ornamenten geschmückt, die auf der oberen Seite ein Wappen umgeben. 17. Jahrh.
- Nr. 60. Hackebrett, stammt aus Appenzell (?). 14 fünfsaitige Metallsaiten, zwei Stege, zwei Rosetten aus Leder. Die Saitenschöre sind abwechselnd über den einen oder den andern Steg gezogen. Mit Garnitur von Stimmhammer und Holzklöppeln. 17./18. Jahrh.
- Nr. 61. Ezimbal. Das Instrument ist mit einem Basschor von drei Metallsaiten und 25 Chören zu je sechs Saiten bezogen und hat drei Stege, über welche die Saitenschöre wechselweise laufen. Dazu zwei mit Wolle umwickelte Klöppel.
- *Nr. 62. Gebundenes Clavichord mit kurzer Oktave und gebrochenem Fis und Gis. Gebunden sind g-gis, b-h, c'-cis', dis'-e', f'-fis', g'-gis' usw. bis b''-h'', die Töne der dreigestrichenen Oktave sind ungebunden. Die Besaitung ist bis A dreischdrig, von B an zweischdrig. Umfang C-e'''. Geschenk des Herrn P. de Wit, Leipzig. Im Nachkommenzimmer aufgestellt. um 1700.
- Nr. 63. Gebundenes Clavichord in braungefärbtem Gehäuse, das auf einem vierbeinigen Gestell ruht. Die Besaitung ist durchgehend zweischdrig, der Umfang umfaßt vier Oktaven und eine Quarte. Die Untertasten sind mit Buchsbaum, die Overtasten mit Elfenbein belegt.

118 Verzeichnis d. Sammlung alter Musikinstrumente i. Bachhaus z. Eisenach.

Gebunden sind c-cis, dis-e, f-fis, g-gis, b-h usw. bis b''-h'', dann folgt c'''-cis''', d'''-dis''', e'''-f'''.

18. Jahrh.

Nr. 64. Gebundenes Clavichord in blaugestrichenem Gehäuse auf vierbeinigem Gestell. Die Untertasten sind mit dunkel gebeiztem Buchsbaum belegt, die Obertasten sind aus hellem Holz. Besaitung, Umfang und Bünde wie bei dem vorigen Instrument; in defektem Zustand.

18. Jahrh.

Nr. 65. Bundfreies Clavichord. Das Gehäuse ist direkt mit den Weinen verbunden, und wie diese aus Eiche gefertigt. Die Besaitung ist doppelschdrig, nur die tiefsten Töne F-A haben je drei Saiten, der Umfang beträgt fünf Oktaven und eine Sert F-a'''. Die Untertasten sind mit Ebenholz, die Obertasten mit Elfenbein belegt. Name des Erbauers nicht angegeben.

um 1800.

*Nr. 66. Bundfreies Clavichord mit Pedalbaß. Der Manuallasten kann abgenommen und auf Füße gestellt werden, die Besaitung ist zweischdrig. Manual schwarze Untertasten, weiße Obertasten F-f''', Pedal C-d'. Das seltne Instrument stammt aus Ostheim (Rhön). Im Wohnzimmer aufgestellt.

um 1800.

Nr. 67. Zweimanualiger Kielflügel von Gottfried Silbermann (1683 bis 1753). Prachtvolles Instrument. Das hellgrün gestrichene Gehäuse, mit schönen Nisoloornamenten in Gold verziert, ruht auf einem Gestell von sechs geschweiften Füßen, in reicher vergoldeter Schnitzarbeit ausgeführt. Die Besaitung ist dreischdrig, jeder Saitenchor steht im 16', 8' und 4'-Ton, das untere Manual regiert alle drei Chöre zusammen, das obere nur den 8'-Chor. Drei Füge ermöglichen das An- und Abstellen der einzelnen Chöre, ein Lautenzug steht mit dem 8'-Chor in Verbindung, der durch Abdämpfen der Saiten mittels kleiner Filzstäbchen einen lautenähnlichen Klang erzeugt. Der Umfang umfaßt fünf Oktaven: F-f'''. Das Notenpult trägt die Initialen G S in Gold. Der Flügel wurde von Herrn P. de Wit auf dem Boden eines Pfarrhauses in der Gegend von Zwickau i. Sa. aufgefunden. Das Gestell ist nach vorgefundenen Bruchstücken eines Fußes ganz neu angefertigt worden.

Erste Hälfte 18. Jahrh.

*Nr. 67a. Zweimanualiger Kielflügel. Sehr schöne moderne Nachbildung des in der Kgl. Sammlung alter Musikinstrumente zu Berlin befindlichen Flügels von J. G. Silbermann. Angefertigt und geschenkt von Herrn Kommerzienrat E. A. Pfeiffer, Kgl. Hofpianosortefabrikant in Stuttgart.

Nr. 68. Spinett in Nußbaum furniert, von sehr gefälliger Form mit originalem drehbaren Notenpult. Auf der linken Seite ist die faksimilierte Bignette eingeklebt: Jean Henry Silbermann / Faiseur de Forté-

Piano & / de Clavecius / a Strasbourg. Umfang $F - f'''$ (Johann Heinrich Silbermann lebte 1727—1799). 18. Jahrh.

*Nr. 68^a. Spinett von J. H. Silbermann in Straßburg. Ein gleiches Instrument, wie das vorige, die Wignette ebenfalls Faksimile. Im Nachkommenzimmer aufgestellt. 18. Jahrh.

Nr. 69. Tangentenflügel. Das Gehäuse des Instruments ist in Nußbaum furniert, der Deckel massiv, acht gedrehte Beine tragen das Instrument. Die Besaitung ist zweichdrig und hat einen Umfang von fünf Oktaven $F - f'''$. Auf dem Resonanzboden befindet sich linker Hand ein Lautenzug, rechter Hand ein Pianissimozug (die ursprünglichen Ledersäckchen sind durch Wolläppchen ersetzt), direkt über der Klaviatur ist rechts ein Fortezug angebracht, der die Dämpfung für den Diskant von *cis''* an aufhebt. Außerdem wirken zwei Kniehebel durch Verschieben der Tangenten und Aufhebung der Dämpfung als Piano- und Fortezug. Das Instrument ist nicht bezeichnet, aber die Gleichheit in der gesamten Ausstattung mit den Tangentenflügeln Nr. 211 und 212 der Sammlung Heyer, Köln, macht es unzweifelhaft, daß das Instrument eine Arbeit von Späth und Schmah, Regensburg, ist.
Nachbildung der Mechanik. Ende 18. Jahrh.

Nr. 70. Hammerflügel (Querflügel) ganz in Kirschbaumholz gearbeitet. Die durchgehends zweichdrige Besaitung ist in Form einer liegenden Harfe aufgezogen und hat den Umfang von F bis f''' . Eigenartige Stößungenmechanik ohne Auslösung: die Hämmer sind in einer an der Hinterwand des Instruments befestigten Leiste mittels einer Darmsaite aufgereiht, und zwar so, daß die Hämmer nach vorn (nach der Klaviatur zu) die Saiten anschlagen, die Stöße stehen fest auf dem Tastenende. (Die Mechanik ist verwandt mit der Christ. Gottl. Huberts [1714—1793], wie sie der Hammerflügel Nr. 172 der Sammlung Heyer, Köln, aufweist.) Mitten über der Tastatur befindet sich ein Hebel, der durch Aufhebung der Dämpfer als Fortezug wirkt; die Untertasten sind mit Ebenholz, die Obertasten mit Elfenbein belegt.
Nachbildung der Mechanik. 18. Jahrhundert.

Nr. 71. Tafelklavier sog. Clavecin royal. Mit Inschrift: No. 660 / Johann Gottlob / Wagner / In Dresden den 12. Decbr. / 1788. Das Instrument ist aus Eiche und ruht auf gedrehten Füßen. Die Besaitung ist zweichdrig, die Mechanik ist die sog. englische mit Auslösung. Drei Kniehebel sind vorhanden: Piano (durch Aufdrücken einer Leiste mit Wollbesatz auf alle Saiten), Pianissimo (durch seidene Läppchen, auf die der Hammer aufschlägt) und Forte (durch Aufhebung der Dämpfung). Umfang: $F - g'''$.

Nachbildung der Mechanik.

Ende 18. Jahrh.

Nr. 72. Tafelklavier. Das einfache Instrument ist in Birke furniert und ruht auf vier geraden Beinen. Der Umfang beträgt sechs Oktaven von F bis f''', die Töne der untersten Quinte haben je eine Saite, die übrige Besaitung ist zweichörig. Deutsche Mechanik mit Fänger. Auf dem Resonanzboden ist die in Kupfer gestochene Bignette des Verfertigers aufgelegt: Joh. Georg Schenck / Hof-Instrumentenmacher / in / Weimar 1817. Stammt aus der Familie Lörzings.

Anf. 19. Jahrh.

Nr. 73. Hammerflügel mit der auf ein Messingschild geprägten Inschrift: Patent-Piano-Forte / erfunden u. verfertigt / von J. B. Streicher / in Wien. Das in amerikanischem Nußbaum furnierte Instrument ruht auf drei pfeilerartigen, mit Gold verzierten Beinen. Es hat dreichörige Besaitung (nur die vier tiefsten Töne sind zweichörig), die Streichersche oberschlägige Mechanik und drei Pedale: für Pianissimo (una corda), für Piano (due corde) und für Forte (Aufhebung der Dämpfung). Der Umfang umfaßt 6 Oktaven und eine Quarte C-f'''.
Mitte 19. Jahrh.

Nr. 74. Harfenklavierchen von vier Oktaven Umfang, F—f''. Das Instrument befindet sich in einem Kasten, das Innere des Deckels ist mit einem Spiegel und gemalten Blumen ausgestattet. Die Besaitung hat keine Dämpfer, die drei unteren Oktaven sind einchörig, die oberste zweichörig. Hammermechanik.
19. Jahrh.

Nr. 75. Stumme Klaviatur mit 17 Tasten.

B. Blasinstrumente.

I. Blasinstrumente mit Kesselmundstück.

(Blechinstrumente.)

(Der Ton wird durch Schwingungen der Lippen des Bläfers erzeugt.)

Nr. 76. Kuhhorn.

Nr. 77. Olfant, Fragment mit Mundloch.

Nr. 78. Hifthorn in C. Das Instrument besteht aus einem im Halbkreis gebogenen Messingrohr mit schmaler Stütze, auf dem ornamentierten Stützenrand steht die Inschrift: Geisler in Breslau. 18. Jahrh.

Nr. 79. Waldhorn in F. Das Rohr ist dreifach gewunden, auf dem Stützenrand steht zwischen zwei sächsischen Wappen die Inschrift: Gemacht Johann Gottfried Kersten in Dresden. 18. Jahrh.

- Nr. 80. Ventilhorn in C mit zwei Pumpen-Ventilen und zwei Aufsatzbögen in G und F. Anf. 19. Jahrh.
- Nr. 81. Ventilhorn in F. Prachtvolles, aus Silber gefertigtes Instrument, mit reich ziselierter Stürze, auf der die Inschrift steht: Nouveau cor Sax à Pistons indépendants Adolphe Sax Fleur de la M^{on} Mil^{re} de l'empereur. 50 Rue St. Georges, Paris. Vier Pumpenventile, dazu ein Aufsatzbogen in B. 19. Jahrh.
- Nr. 81^a. Zwei Dämpfer aus Holz.
- Nr. 82. Trompete in Es von G. Saurle in München, mit einem C-Bogen. 18. Jahrh.
- *Nr. 83. Trompete in C. Auf dem Rande der Stürze steht zwischen Ornamenten: Johann Joseph Schmied machts in Pfaffendorf. 18. Jahrh.
- *Nr. 84. Trompete in C. Auf dem ornamentierten Rande der Stürze steht: Machts Johan Gottfried Rediger in Gros Hartmansdorf. Altes Mundstück (?). 18. Jahrh.
- *Nr. 85. Kurze Trompete in F, mit dreifach gewundenem Rohr. Auf dem Stützenrand der Name des Verfertigers: Michael Saurle München. Geschenk des Herrn P. de Wit, Leipzig. Anf. 19. Jahrh.
- Nr. 86. Signaltrompete in F. Kleineres Instrument. Auf der Stürze befindet sich der Monogrammstempel AR und der Name des Verfertigers: Raoux a Paris. 19. Jahrh.
- Nr. 87. Klappentrompete in hoch B mit sechs Klappen. Frühester Versuch, die Trompete zu einem chromatischen Instrument zu machen. (Erfunden 1801 von Weidinger in Wien.) Anf. 19. Jahrh.
- Nr. 88. Ventiltrompete in F, mit drei Ventilen Wiener Mechanik. Die Stürze mit Neusilberband belegt. 19. Jahrh.
- Nr. 89. Ventiltrompete in F (hohe Stimmung), mit drei Ventilen Mainzer Mechanik. 19. Jahrh.
- Nr. 90. Glas-Trompete. Das Instrument ist aus Glas gegossen, hat ein sehr kurzes, einmal in engem Bogen gewundnes Rohr, das mit dunkelblauem Überfang geziert ist. Eine Art Posthorn.
- Nr. 91. Posaune in B (Gemeine oder rechte Posaun). Auf der ornamentierten Stürze steht: Macht Johann Leonhard Ehe in Nürnberg, sowie die Initialen: J. L. E. Mit F-Bogen. 17. Jahrh.
- Nr. 92. Posaune, moderne Tenor-Posaune von W. Beck. Gr. S. Hofinstrumentenmacher, Weimar. 19. Jahrh.
- Nr. 93. Coackhorn, gerade Signaltrompete von Butler Haymarket London & Dublin. 19. Jahrh.

- Nr. 94. Klappenhorn in Es, mit sechs Klappen, der Stützenrand ist mit einem ornamentierten Silberband belegt. (Erfunden 1770 von Kälbel in St. Petersburg.) 18. Jahrh.
- Nr. 95. Flügelhorn in C mit drei Zylinderventilen und einem Ventil zur Einstellung für C- und B-Stimmung. 19. Jahrh.
- Nr. 96. Ventilkornett in Es. Ohne Stütze; auf dem ornamentierten Silberband um die Schallöffnung steht die Firma: Aug. Heißer in Potsdam, darüber befindet sich ein Silberschild mit dem Namen: Fr. Striever. Drei Zylinderventile. 19. Jahrh.
- Nr. 97. Ventilkornett in C mit drei Zylinderventilen. 19. Jahrh.
- Nr. 97^a. Ventilkornett in C mit drei Zylinderventilen. 19. Jahrh.
- Nr. 98. Ventilkornett (Piccolo) in Es mit drei Zylinderventilen. 19. Jahrh.
- Nr. 99. Kleines Signalhorn (Naturkornett) mit dreifach gewundnem Rohr.
- Nr. 100. Krummer Zink (sogen. rechter Chor-Zink) aus Holz mit schwarzem Lederüberzug, der Instrumentkörper kantig. Sechs Grifflöcher oben, eins unten. Mundstück aus Horn (neu). 17. Jahrh. (?)
- Nr. 100^a. Krummer Zink aus Holz mit Leder überzogen. Sechs Grifflöcher oben, eins unten. Mundstück aus Horn (neu). (Wohl eine moderne Nachbildung.)
- Nr. 101. Serpent aus Holz mit schwarzem Leder überzogen. Sechs Grifflöcher oben, unten keines. Das Ansaßrohr fehlt. 17. Jahrh.
- Nr. 102. Serpent aus Holz mit schwarzem Lederüberzug. Sieben Grifflöcher oben, davon das letzte doppelt, und eins unten. Ansaßrohr aus Messing mit Knochenmundstück. Wahrscheinl. 18. Jahrh.
- Nr. 103. Gerades Alphorn aus Holz zusammengeleimt und mit Birkenbast umwickelt. Mundstück fehlt.
- Nr. 103^a. Gewundenes Alphorn (Holztrompete) aus Holz zusammengeleimt und mit Birkenbast umwickelt. Mundstück fehlt.
- Nr. 104. Thüringer Hirtenhorn aus Holz zusammengeleimt und mit Bindfaden umwickelt, am Einsatz des Mundstücks mit Messingring versehen. Innen rot, außen grün gestrichen. Mundstück aus Horn.
- Nr. 104^a. Thüringer Hirtenhorn, bedeutend größer als das vorige, dem es sonst in der Ausstattung gleicht, nur wird das Rohr durch zwei breite Messingbänder zusammengehalten, auch ist der Rand der Schallöffnung mit Messing belegt.

II. Holzinstrumente.

1. Flöten.

(Der Ton entsteht durch Brechung des Luftstromes an scharfer Kante.)

- Nr. 105. Blockflöte (Baß-flöt), aus Jakaranda. Aus einem Stück gefertigt, fast zylindrisch gebohrt, oben sieben Löcher, unten eins, das unterste vordere Griffloch doppelt für Links- oder Rechtshänder. Gezeichnet: G. Rafi; darunter Wappen mit einem Greifen. 17. Jahrh.
- Nr. 106. Blockflöte (Tenor-flöt) aus Buchsbaumholz, dreiteilig mit konischer Bohrung. Marke Joh. Heitz. Oben sieben Löcher, unten eins. 18. Jahrh.
- Nr. 107. Blockflöte (Distant-flöt) aus Jakaranda. Stempel: J. C. Denner, mit beigegeführtem Monogramm D; um die Schallöffnung steht die Inschrift: I. D. Felbinger. 1682. Oben sieben Löcher, unten eins. 17. Jahrh.
- Nr. 108. Flageolett aus hellem Buchsbaum mit Garnitur von Bein und einer Messingklappe. 19. Jahrh.
- Nr. 109. Doppelflageolett aus Buchsbaum mit Garnitur von Bein. Fünf Klappen. Auf dem Korpus nahe dem Mundstück steht eingegraben: Bainbridge Teacher & Inventor, Holborn Hill, London, Patent, darunter das englische Wappen mit Unterschrift Patent, darunter die Fabrikmarke Bainbridge & Wood, 35 Holborn Hill, London. 19. Jahrh.
- Nr. 109^a. Doppelflageolett aus Buchsbaumholz, mit Garnitur von Bein. Fünf Klappen. Fabrikmarke eingegraben: Bainbridge & Wood, 35 Holborn Hill, London, Patent. 19. Jahrh.
- Nr. 110. Ezakan, eine Schnabelflöte in Form eines Spazierstocks mit abnehmbarem Knopf. Sieben Grifflöcher oben, ein Doppelloch g-gis, eins unten und eine Klappe. Stempel: Knechtl, Wien. Mitte 19. Jahrh.
- Nr. 111. Hirtenpfeife aus Ziegenhorn mit einem Griffloch oben. Kunstloses Instrument; Wirdung führt aber in seiner Musica getutscht ein ähnliches Kunst-Instrument, das Gemshorn, mit vier Löchern an, das jetzt nur noch als Orgelregister existiert. (engl.: goat-horn.) Stammt aus Graubünden.
- Nr. 112. Stimm-pfeife in Ebenholz und Elfenbein gearbeitet, mit Stempel zum Herausziehen, auf dem eine Skala eingeschnitten ist.
- Nr. 113. Flöte aus Buchsbaum mit Elfenbeingarnitur. Eine Messingklappe, keine Korfschraube. Gezeichnet: Michael Eisenmenger. 18. Jahrh.
- Nr. 113^a. Flöte aus Buchsbaumholz mit Hornringen garniert. Eine Klappe von Messing, keine Korfschraube. Unleserlicher Stempel: . . . ich. 18. Jahrh.

- *Nr. 114. Flöte aus Buchsbaumholz montiert mit Elfenbein. Eine Klappe aus Silber, keine Korkschraube. Stempel des Verfertigers: J. E. Engelhard. Geschenk des Herrn P. de Wit, Leipzig. Im Nachkommenzimmer aufgehängt. 18. Jahrh.
- Nr. 115. Flöte aus Buchsbaum mit Horn garnitur und zwei Klappen aus Messing. Ohne Korkschraube, aber mit Stimmzug in Holz. Mitte 18. Jahrh.
- Nr. 116. Flöte aus Buchsbaumholz mit Elfenbeingarnitur und sieben Klappen von Messing. Korkschraube. Stempel: Grenser, Dresden. Anf. 19. Jahrh.
- Nr. 117. Flöte mit D-Fuß aus Grenadillholz und mit Elfenbein montiert. Sechs silberne Klappen. Korkschraube, zwei Versatzstücke für höhere und tiefere Stimmung, Reservefuß in C. Stempel: Weisse in Berlin. Anf. 19. Jahrh.
- Nr. 118. Flöte aus Grenadillholz mit Elfenbeingarnitur und sechs silbernen Klappen. Ein Versatzstück für tiefere Stimmung, D-Fuß und Reservefuß in C. Stempel: F. Bote, Göttingen. Anf. 19. Jahrh.
- Nr. 119. Flöte aus Grenadillholz mit Neusilbergarnitur und vier neusilbernen Klappen. Gewöhnliches Instrument. 19. Jahrh.
- Nr. 120. Flöte aus Grenadillholz mit Messingarnitur. Erstes Böhmisches System mit Brillenklappen und aufstehender Gis-Klappe. Mitte 19. Jahrh.
- Nr. 121. Flöte aus Ebenholz mit Elfenbeingarnitur, Klappen von Silber, Korkschraube und Stimmzug. System Will^m Hen^y Potter Johnson's Court, Fleet Street London. Patent. An den Klappen befinden sich Bleiflößchen, die auf metallne Hüllen in den Tonlöchern schlagen. Schönes Instrument mit guter Ansprache. Mitte 19. Jahrh.
- Nr. 122. Flöte aus Silber von Louis Lot, Paris. Breveté. Mit zwei Kopfstücken für verschiedene Stimmung. 19. Jahrh.
- Nr. 123. Alt-Flöte aus Silber von Th. Böhm, München. 19. Jahrh.
- Nr. 124. Piccolo aus Kofosholz mit vier Klappen, Korkschraube und Stimmzug. Gej. Tulon Paris. 19. Jahrh.
- Nr. 125. Piccolo aus Kofosholz mit fünf Klappen, Korkschraube und Stimmzug. Gej. Buffet Crampon Paris. 19. Jahrh.
- Nr. 126. Piccolo aus Kofosholz von Clair Godesfroy aîné Paris. Breveté. Mit doppeltem Kopfstück für verschiedene Stimmung. 19. Jahrh.
- Nr. 127. Stodflöte, eine Quersflöte in Form eines Spazierstocks mit Messingknopf. Sechs Griffstücke und eine Klappe aus Holz. 18. Jahrh.

2. Rohrblattinstrumente.

(Der Ton wird durch Schwingungen von Rohrblättchen erzeugt.)

- Nr. 128. Schalmey, defektes Instrument mit acht Löchern oben und einem unten. (cf. die Spielpfeifen am italienischen Dudelsack Nr. 142.)
18. Jahrh. (?)
- *Nr. 129. Hoboe aus Buchsbaumholz, mit Elfenbein montiert und zwei silbernen Klappen. Stempel: Keller / A Strasbourg. 18. Jahrh.
- *Nr. 130. Hoboe aus Buchsbaumholz, von J. C. Schumann, mit zwei Klappen, die dis-Klappe doppelt für Rechts- und Linkshänder. Sehr gut geformtes und vorzüglich erhaltenes Instrument. Geschenk des Herrn P. de Wit, Leipzig.
18. Jahrh.
- Nr. 131. Hoboe aus Buchsbaumholz, mit Elfenbeingarnitur. Drei Klappen und ein Doppelloch für g-gis. Ursprünglich waren die Klappen mit einem Bleifloßverschluß versehen (cf. Flöte Nr. 121), sind aber gelegentlich einer Reparatur von unverständiger Hand belpolstert worden. Stempel: Berlingozzi a Siena.
19. Jahrh.
- *Nr. 132. Englisches Horn (Oboe da caccia) aus Buchsbaumholz, mit hellbraunem Leder überzogen und dunklem Horn montiert. Zwei Klappen. Französische Arbeit, der Verfertiger ist G. Triebert. (Stammt aus der Coll. Déhu.)
Um 1800.
- Nr. 133. Musette (Kleine Hoboe in F) mit einer Klappe. Modernes Fabrikat, schlecht gebohrt. (Das Instrument findet in Frankreich bei Tanzmusik Verwendung.)
19. Jahrh.
- Nr. 134. Fagottino aus dunklem Buchsbaumholz mit vier Klappen von Messing (Diskantfagott). Mit Stempel des Verfertigers: H. C. Töleke, BVONSVIG (Braunschweig).
18. Jahrh.
- Nr. 135. Fagottino aus Buchsbaumholz, mit vier Klappen von Messing. Der Größe nach ein Tenorfagott. Stempel: C. Kraus. 18. Jahrh.
- Nr. 136. Fagott aus Buchsbaumholz mit vier Messingklappen (ohne F-Klappe). Kein Stempel.
Anf. 18. Jahrh.
- *Nr. 137. Fagott aus Ahornholz mit sieben Klappen von Porthaux a Paris.
Ende 18. Jahrh.
- Nr. 138. Clarinette in Es aus Buchsbaumholz, mit fünf Klappen. Stempel: J. C. Heinze.
Mitte 19. Jahrh.
- Nr. 139. Clarinette in B aus Buchsbaumholz, mit fünf Klappen. Stempel: J. C. Heinze, Leipzig.
Mitte 19. Jahrh.
- Nr. 140. Clarinette in B aus geflammtem Buchsbaum, mit zwölf Klappen.
19. Jahrh.

- Nr. 141. Bassethorn in F aus hellem Buchsbaum, mit Garnitur von Elfenbein und Schallstück von Messing. Zwölf Klappen aus Messing. Stempel des Verfertigers: G. A. Kirse, Potsdam. 19. Jahrh.

III. Orgeln und orgelartige Instrumente.

(Blasinstrumente mit Windzufuhr auf mechanischem Wege.)

- Nr. 142. Italienischer Dudelsack mit zwei klingenden Stimmen und zwei Spielpfeifen; an der größten von diesen eine primitive Klappe, die durch eine Holzkapsel, wie bei Schalmeien, verdeckt wird.
- Nr. 143. Schottischer Dudelsack mit drei Bordunen und einer Spielpfeife; schönes Instrument von J. & M. Glen, Edinburgh, mit Tartan der Familie Grant-Duff (mütterliche Familie von Al. Drifft).
- Nr. 143^a. Ein Positive Chanter, eine Spielpfeife.
- Nr. 144. Polnischer Bock. Ein Dudelsack, bei dem der Wind durch einen kleinen Blasebalg dem eigentlichen Balg zugeführt wird. Spielpfeife und Bordun endigen in ein aufgesetztes, durch Messingbecher verlängertes Tierhorn.
- Nr. 145. Orgel. Ein Manual vom Umfang C-c'''. Drei Register: Principal 4', Flöte 4', Gedekt 8'. Der Spieltisch steht frei, so daß der Spieler das Instrument im Rücken hat. Schönes Werk; Hausorgel der Familie Drifft. Laut Notiz von Drifft's Hand steht auf der Windlade die Inschrift: Melchior Brob (Grob?) / ob Cappel im Berge: / der Gemeind Ebnet. / Anno 1813. Es handelt sich wohl bei dieser Inschrift um einen Reparaturvermerk, denn die Formen des Gehäuses sprechen für ein höheres Alter. 18. Jahrh.
- Nr. 146. Claviorganum. Ein Tangentenflügel verbunden mit einem Orgelwerk. Das zweichdrig besaitete Klavier hat die Späth-Schmahlsche Tangenten-Mechanik (cf. Nr. 70 der Klaviermechaniken), die zwei auf dem Resonanzboden angebrachten Dämpferzüge können zusammen oder getrennt für Bass und Diskant verwendet werden; ein weiterer Zug linker Hand über der Tastatur ermöglicht es, das Klavier abzustellen. Umfang der Klaviatur F-f'''. Das Orgelwerk hat drei Register: Gedekt 8', Gedekt 4' und Flöte 4', für Bass und Melodie getrennt, ebenso wirken die Züge zur Abstellung der Orgel getrennt. Das angekoppelte Pedal reicht von C bis a, das Gebläse ist für Fuß- und Handhebel eingerichtet. Erstes Drittel 19. Jahrh.
- Nr. 147. Phyxharmonika, in schönem Gehäuse im Empirestil; an der Vorderwand vier schwarze Säulen mit fein gearbeiteten Füßen und Kapitälchen aus Bronze. Das Gebläse wird durch zwei Pedaltritte bedient. Umfang C-f'''. Erstes Drittel 19. Jahrh.
- Nr. 148. Harmonium (Modell) von Al. Fr. Debain, Paris, mit vier Zügen: Musette, Flöte, Forte und Tremolo. Umfang f-f'''. Mitte 19. Jahrh.

- Nr. 149. Hohe Standuhr mit Spielwerk. Auf der einen Tür ist das Spielverzeichnis eingelebt. Nota. 1. Walzer, 2. Walzer, 3. Walzer, 4. Rönigswalzer von Breissen, 5. Contradanze, 6. Contradanze, 7. Angloise, 8. Marsch. Gefertiget Peter Ganter. Auf dem Zifferblatt ein Weiterbildnis von Hr. (Herzog) Karl Ludwig (geb. 1786, 1811 als Großherzog von Baden zur Regierung gelangt). Stammt aus dem Schweiger'schen Hause in Neustadt a. d. Orla. Anfang 19. Jahrh.
- Nr. 149^a. Wanduhr mit Spielwerk von Andreas Kästner. Auf der einen Tür ist das Verzeichnis der Stücke eingelebt: Musik Stud mit Flauten und Klarinet. 1. Menuet, 2. Walzer, 3. Ländler, 4. Walzer, 5. Conderdanz, 6. Allemande, 7. Ronde, 8. Marsch. Dazu der Eintrag: Diese Uhr habe ich erhalten im Jan. 1821. Frd. Hopyne. 19. Jahrh.
- Nr. 150. Ziehharmonika von Busso[n] Paris. Breveté. Das schön gearbeitete Instrument hat auf der Spielfseite 21 mit Perlmutter plattierte Klappen, auf der linken Seite zwei Harmonieklappen und eine Windklappe. Mitte 19. Jahrh.

C. Friktions- und Schlaginstrumente.

- Nr. 151. Glas-Harmonika. In schönem, mit Nisolo-Ornamenten gezierten Kasten liegen die 34 chromatisch abgestimmten Glasglocken. Die Glocken für die chromatisch erhöhten Töne sind durch Goldrand gekennzeichnet. Das Instrument befand sich früher im Besitz der Familie Schleiermacher. 18. Jahrh.
- Nr. 152. Nagelgeige. Ein großes Instrument, in Form einer halben Landfnechtstrommel mit 43 chromatisch gestimmten Nägeln. 18. Jahrh.
- Nr. 152^a. Kleine Nagelgeige. Primitiv gearbeitetes Instrument mit halbkreisförmigem Schallkörper. Neun Nägel. 18. Jahrh.
- Nr. 153. Heertrommel mit fünf Schallhörnern. 17. Jahrh.
- *Nr. 154. 1 Paar Pauken. Die kleinere trägt die Aufschrift Atzmansdorf 1783, die größere die Namen (wahrscheinlich der Stifter) J. H. Martin, P. A. Feistkorn 1801. Stammen aus der Kirche von Atzmansdorf bei Erfurt. Ende 18. und Anf. 19. Jahrh.
- Nr. 155. Englisches Glockenspiel aus Stahl. Zwei Klaviere, der Umfang beträgt in chromatischer Stimmung drei Oktaven von g' bis g'''. Mit zwei Garnituren Hämmerchen. 19. Jahrh.
- Nr. 156. Ksylophon mit zwei Klavieren im Umfang von g-ais' und c'-g''. Mit Holzklappeln.

128 Verzeichnis d. Sammlung alter Musikinstrumente i. Bachhaus z. Eisenach.

- Nr. 157. Messglocke aus Messing in durchbrochenen Ornamenten mit drei kleinen Bildchen im Innern. 17. Jahrh.
 Nr. 158. Thüringer Ruhglocke mit Halbbügel aus Holz mit Kerbschnittornamenten und Bemalung.
 Nr. 159. Drei große schweizerische Plumben mit Halbbändern.
 Nr. 160. Zwei kleine Schweizer Ruhglocken.
 Nr. 161^{a-m}. Zwölf alte Schweizer Ruhglocken (Coll. Tobler.) a. u. b. ohne Jahreszahl, c. 1688, d. 1715, e. 1736, f. 1764, g. h. u. i. ohne Jahreszahl, k. 1780, l. 1781 (auf dem Schloß des Halsbundes), m. 1791. 17. u. 18. Jahrh.

Verschiedenes.

- Nr. 162^{a-d}. Lebkuchenformen mit Darstellungen von Musikanten aus dem Ende des 18. Jahrhunderts. Die vier Formen zeigen folgende Instrumente: a. Schellenbaum, Hoboe, Quersflöte, b. große Trompete, Bass, Viola, c. große Trommel, Horn (mit eigenartigem Aufschlagbogen), Trompete, d. Becken, Schellenring und Schalmee. 18. Jahrh.
 Nr. 163. Notenpult zum Zusammenlegen in Form eines Spazierstockes; der Pultaufsatz fehlt.
 Nr. 164. Taktstock aus Holz mit Elfenbein- und Perlmutterauflage. Am Griff gezeichnet W. v. G. (Wolfgang von Goethe).
 *Nr. 164^a. Taktstock aus Elfenbein mit Perlmutter und Gold verziert. Auf dem Schild die Widmung: Herrn F. von Roda / Zur Erinnerung an die Damen der von / ihm gegründeten Bachgesellschaft / Hamburg, d. 16. Octbr. 1856. War im Besitz von Dr. Ferdinand v. Roda, der 1855 die Hamburger Bachgesellschaft gründete, und wurde von seinem Sohne, Herrn W. v. Roda in Reglinge (Schweden), dem Bachmuseum geschenkt.

